

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

ALEXANDRE FALCÃO DE ARAÚJO

TEATRO DE RUA E UNIVERSIDADE:

Imbricamentos entre o popular e o político
no ensino superior público de teatro no Brasil

São Paulo
2021

ALEXANDRE FALCÃO DE ARAÚJO

TEATRO DE RUA E UNIVERSIDADE:

Imbricamentos entre o popular e o político
no ensino superior público de teatro no Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, área de concentração Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, em 26 de fevereiro de 2021.

Linha de pesquisa: Estética e poéticas cênicas

Orientador: Alexandre Mate

São Paulo
2021

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da Unesp

A663t Araújo, Alexandre Falcão de, 1983-

Teatro de rua e universidade : imbricamentos entre o popular e o político no ensino superior público de teatro no Brasil / Alexandre Falcão de Araújo. - São Paulo, 2021.

359 f. : il. color. + anexo

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Teatro - Estudo e ensino (Superior). 2. Teatro de rua. 3. Teatro - Universidades e faculdades - Currículos. I. Mate, Alexandre Luiz. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 707

ALEXANDRE FALCÃO DE ARAÚJO

TEATRO DE RUA E UNIVERSIDADE:

Imbricamentos entre o popular e o político
no ensino superior público de teatro no Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, área de concentração Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de pesquisa: Estética e poéticas cênicas

Orientador: Alexandre Mate

Tese aprovada em: 26/02/2021

Banca examinadora

Prof. Dr. Alexandre Mate
Unesp - Orientador

Prof. Dr. Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos
Ufal

Prof^a. Dr^a. Marianna Francisca Martins Monteiro
Unesp

Prof^a. Dr^a. Michelle Nascimento Cabral Fonseca
UFMA

Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas
UnB

Dedico este trabalho às mais de duzentas e sessenta e oito mil pessoas que já morreram de Covid 19 no Brasil, até o momento em que concluo esta tese. Grande parte dessas mortes poderia ter sido evitada, mas infelizmente isso não aconteceu.

AGRADECIMENTOS

Tudo neste planeta que, no Ocidente, é chamado de Terra, é sustentado por uma vasta rede de apoio (ou interdependência), que inclui todos os seres vivos e suas relações. O presente trabalho, fruto consciente (em parte) de ações de um conjunto de seres humanos, não seria diferente. Assim, de antemão, agradeço à infinidade de seres que permitiram que as pessoas envolvidas nessa feitura se mantivessem nesse equilíbrio dinâmico que pode ser nomeado por “vida” e também a todos os seres que permitiram que as memórias, palavras e registros de tantas pessoas que já partiram chegassem até nosso tempo, nos inspirando e alimentando para a continuidade desse caminho de ação no mundo. Agradeço também às próprias pessoas que já partiram (mestras e mestres das artes, culturas populares e ciências humanas) e suas valorosas contribuições.

Correndo o risco de me olvidar de muita gente importante para a artesanaria desta tese, nomeio a seguir, como representantes de um coro muito maior, várias das pessoas que contribuíram neste processo e a quem deixo meu especial agradecimento:

Ao professor Alexandre Mate, meu orientador, amigo e parceiro de caminhada na arte e no engajamento político já há mais de uma década, cuja dedicação, rigor e comprometimento, aliado à sensibilidade de educador, foram imprescindíveis para a realização deste trabalho.

À minha família: professora Nilda (mãe) e professor Juarez (pai), Lílian e André (irmã e irmão), sobrinho Henrique, avós (*in memoriam*), tias (em especial às tias Georgeneide, Georgete e Georgina, pela hospedagem na etapa final do doutorado), tios, primas e primos, que, de diversas formas (diretas e indiretas), contribuíram com este trabalho, primeiramente permitindo minha existência nesse mundo e, em seguida, ajudando a moldar meu jeito de ser, minha paixão pelos estudos e pelas artes, meu engajamento político e minha sensibilidade para com as questões ambientais. Minha mãe e minha irmã, além de tudo, ainda leram e ajudaram a revisar trechos da tese, com uma generosidade e espírito de parceria tremendos.

À galera que compõe a Amorada — grupo de pesquisa Práxis épico-populares em perspectivas críticas: documentação de experimentos teatrais —

coletivo de férteis e amorosas trocas acadêmicas, espaço onde os processos de orientação coletiva para esta pesquisa aconteceram.

Ao professor Mario Bolognesi, que inicialmente me recebeu como orientando no doutorado e que, mesmo não continuando oficialmente como orientador, seguiu auxiliando na pesquisa, de diversas formas, abrindo, inclusive, sua então residência em Salvador para me hospedar.

Ao conjunto de docentes que compuseram minha banca de qualificação: professora Marianna Monteiro e professores Marcelo Gianini e Maurício Trindade, pelas argutas e ricas contribuições.

Ao conjunto de docentes que participou da banca de defesa: professoras Marianna Monteiro e Michelle Cabral Fonseca e professores Ivanildo Piccoli dos Santos e Rafael Villas Bôas, pela disponibilidade e contribuições valorosas.

À turma de estudantes de pós-graduação da Unesp, em especial às amigas Alda de Souza, Letícia Monteiro, Maria Gabi D'Ambrozio, Marilyn Nunes e ao amigo Pedro Edu.

Ao conjunto de docentes com quem pude cursar aulas na pós: professoras Rejane Coutinho e Kathya Gody (ambas da Unesp) e professor José Magnani (FFLCH/USP) e ao professor Agnus Valente, coordenador do programa de pós em Artes do IA/Unesp.

À toda equipe da Seção Técnica de Pós-graduação, em especial a Fabio Maeda, Rodrigo Leão e Rosana Campos, pela dedicação, disposição e parceria.

À Universidade Federal de Rondônia — meu *lôcus* profissional, a partir do qual consegui o afastamento para o doutorado — em especial, ao conjunto de docentes efetivos do curso de Teatro da Unir: Adailton Alves, Junior Lopes, Jussara Trindade, Luciano Oliveira e Luiz Lerro, pela colaboração em meu doutorado e por “seguraram a bronca” sem poder contar com um professor substituto (cuja contratação foi impossibilitada devido a problemas internos da universidade) nesses quatro anos.

À Fapero e à Capes, pois o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, em parceria com a Fapero.

A todas as pessoas que dispuseram de seu tempo e atenção para preciosas conversas, em forma de entrevista, e na continuidade da interlocução para a pesquisa: Abides de Oliveira, Adailton Alves, Alexandre Mate, Ana Caldas, Arami Arguello, Ariane Guerra, Bruno Siqueira, Carla Ávila, Emannuel Lima, Gessyca Geyza, Igor Schiavo, Ivanildo Piccoli, Joi Dias, José Parente, Leidson Ferraz, Luis Reis, Luiz Lerro, Marcelo Rocco, Marcos Chaves, Meson de Lira, Paulo Flores, Raíque Moura, Ricardo Araújo, Rudimar Constâncio, Sebastião de Sales Silva, Telma César, Toni Edson, Wanderlândia Melo e Waneska Pimentel. A totalidade dessas entrevistas foi transcrita na íntegra e a maior parte delas foi transcrita, estando presente nos anexos desta tese. Lamento não ter tido tempo para concluir a transcrição de algumas entrevistas e peço perdão às colaboradoras e aos colaboradores por isso.

A todas as pessoas que integram ou integraram as coordenações e corpos docentes dos cursos de Teatro e Artes Cênicas de IES públicas brasileiras e que responderam à pesquisa desta tese, entre os anos de 2017 e 2019. Como tive respostas de profissionais atuantes em 53 cursos, tomo a licença de não nomear todas as pessoas e instituições aqui (as instituições estarão devidamente nomeadas ao longo da tese), mas deixo-as representadas pela professora Ana Carneiro, que, apesar de já aposentada de suas atividades na graduação da UFU, graciosamente respondeu à pesquisa.

A todas as pessoas do grupo Clowns de Shakespeare e à Rafaela Carneiro, do Coletivo Madeirite Rosa, com quem pude cursar oficinas, como estudante, alimentando meu processo de pesquisa.

A todas as pessoas, amigas, amigos e colegas, que também dispuseram de seu tempo e atenção e contribuíram com a pesquisa, de diversas maneiras, em conversas presenciais ou virtuais, enviando mensagens eletrônicas, com informações e relatos, referências bibliográficas e lendo trechos (ou até a quase totalidade) da tese, entre elas: André de Jesus, Alessandro Persan, Alisson Granja, André Murrer, Cecília Lauritzen, Chicão Santos, Daniela Rosante Gomes, Eduardo Coutinho, Gustavo Gitti, Hayla Rissi, Igor de Almeida Silva, Izabel Concessa, Jhon Weiner, Licko Turle, Lino Rocca, Marcio Silveira, Narciso Telles, Ni de Sousa, Michel Cantagalo, Queila Rodrigues, Raquel (Keké) Franco e Trupe Circuluz, Rafael Presto, Robson Haderchpek, Rodrigo Mercadante,

Rodrigo Simão Camacho, Rodrigo Torres e galera do Grupo Loucos e Oprimidos da Maciel, Simone Carleto, Vanessia Gomes e Tom Conceição.

À turma de estudantes da matéria Teatro de Rua da UNIR, do semestre 2016/2, em especial àquelas e àquele que concluíram o semestre e contribuíram com a presente pesquisa: Amanara Brandão dos Santos Lube, Amanuela Teotônio da Silva, Ednalva Silva de Castro, Enderson Bruno Rodrigues Vasconcelos da Silva, Gisele dos Santos Stering e Sheila de Souza.

A todas as pessoas que, em 2017, generosamente abriram suas casas para receber a mim e ao parceiro Luciano Oliveira, em nosso caminho de carro, de Porto Velho a São Paulo, rumo ao meu doutorado na Unesp: Juliano e Wandes, em Vilhena/RO; Zizelle, em Cuiabá/MT e Yara e Vivi, em Campo Grande/MS.

A todas as pessoas que me receberam com muito carinho e generosidade em suas casas durante o período da pesquisa de campo (entre 2017 e 2019) e eventos acadêmicos: Igor, Karla, Jeferson e Joca, em Dourados/MS; Ivanildo, em Maceió/AL; Marcelo Rocco, em São João Del-Rei/MG; Márcia Braga, Maestro França, Emanuel e Mauro (*in memoriam*), em Natal/RN; Jadson Dantas, no Recife/PE; Joesile e família, em Caruaru/PE; Giancarlo Carlomagno, em Viamão/RS; Cecília e Gabriel, no Crato/CE; Marcela, Celso, Manoela e Helena, em Campinas/SP; e Luciano e Adamo, em Porto Velho/RO.

A toda gente da Rede Brasileira de Teatro de Rua e do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo, pelas trocas, aprendizados, conflitos e pela oportunidade de pensar e fazer teatro de rua juntamente com vocês.

Às parceiras e aos parceiros do GT Artes Cênicas na Rua, da Abrace, em especial Marcelo Rocco, Cecília Lauritzen e Marcelo Sousa Brito, pelos debates, reflexões e aprendizagens.

A toda a gente que fez ou faz parte do coletivo Alma, em especial Adilson Fernandes “Camarão”, Dani Caielli, Jonilson Montalvão, Samara Costa e Marcello Nascimento de Jesus, pelas trocas, leituras e contribuições para este trabalho e para a vida.

A Luciano Ramalho, pela companhia (presencial e virtual) nos últimos anos dessa jornada e pelo bom humor e carinho que me ajudaram a levar o período de escrita de forma mais leve e prazerosa.

À Daniela Caielli, pela amorosa e profissional revisão textual desta tese.

A todo o conjunto de estudantes e profissionais que me auxiliaram na transcrição de parte considerável das entrevistas feitas para esta tese: Diogo Honorato, Francimeire Lima, Joesile Cordeiro, Luciana Oliveira e Silvano Ádison.

Ao Movimento de Atingidos por Barragens – regional Rondônia, pela luta necessária e pelas parcerias no rumo de uma arte politicamente engajada.

A Elyeder Rafael, pela amizade e apoio nos consertos e manutenções do computador.

Ao conjunto de amigas e amigos que acompanharam essa jornada e, com afeto, tornaram-na mais aconchegante, em especial a Amanda Bueno, Ana Karina Salman, Cris Ilhesca (pelos cafés e almoços no IA) e Anita, Dani Landin, Elder Ribas e família, Elizeu Braga, Geise Targa, Juliana Poty Rory Guasu e família, Julian Urteaga, Marcos Beto, Natali Santos, Rachel Leão, Renata Raffa, Selma e Bruna Pavanelli, Uiara e família, Tom Menegaz e Edu Gasperin, Zeca Volga e Zizelle Ferreira.

A Fabricio Nogueira, pela companhia e colaboração nos anos iniciais dessa pesquisa.

À Marilza Batista, pela companhia, trocas e aprendizados compartilhando o mesmo teto e o mesmo Movimento de Teatro de Grupo em São Paulo e à gatinha Petra Herrera, pela companhia, carinhos e arranhões.

A todo o conjunto de trabalhadoras e trabalhadores dos dois condomínios onde morei no Belenzinho, na capital paulista, nestes quatro anos de doutorado, aqui representados por Sandro, Cícero, Erik, Cido, Elvis, “seu” Domingos e Francisco.

Ao Centro de Estudos Budistas Bodisatva – CeBB, em especial a Lama Padma Samten, Gustavo Gitti, Jeanne Pilli, Edson Silva, Andreia Nobre, Danielle

Gonçalves e toda a galera dos Cebbs São Paulo e Porto Velho, pelos ensinamentos e práticas compartilhadas.

A todo o conjunto de pessoas que ajudaram, com seus cuidados profissionais, aulas, generosidade e, em muitos casos, também com sua especial amizade, a cuidar de meu corpo-mente nesse período, no estados de São Paulo ou Rondônia, via yoga, pilates, medicina, terapias naturais (ou complementares) e psicologia: Bárbara Fiore Braga, Camila e toda equipe da Fisiopilates, Família Kuroda, Henrique Malerba, Ivo e Lucia Manno, Jackeline Mota, Marcos Alexandre, Marcos Rojo e Daisy Rodrigues (em nome de toda a equipe do Iepy), Mariza Matheus, Miriam Rodrigues, Samira Mansour, Sérgio Moutinho, Thais Fortes e Teresa Etsuco Rocha.

Como nesta tese trato, fundamentalmente, de ensino de teatro, não poderia deixar de agradecer também as primeiras pessoas que, com sensibilidade, me iniciaram no caminho teatral, em Tupi Paulista: Ilton Guedes, Conceição Soares e as professoras Mara Tassoni e Sandra Pantano; e, em Piracicaba, a querida Bêne Giangrossi.

Pessoas, a todas vocês, meus sinceros agradecimentos!

Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim versejar
o âmago das coisas.

[...]

Quando meus pés
abrandarem na marcha,
por favor,
não me forcem.
Caminhar para quê?
Deixem-me quedar,
deixem-me quieta,
na aparente inércia.
Nem todo viandante
anda estradas,
há mundos submersos,
que só o silêncio
da poesia penetra.

Da calma e do silêncio

[...]

O silêncio mordido,
antes o pão triturado
de nossos desejos,
avoluma, avoluma
e a massa ganha por inteiro
o espaço antes comedido
pela ordem.

E não há mais
quem morda a nossa língua
o nosso verbo solto
conjugou antes
o tempo de todas as dores.

E o silêncio escapou
ferindo a ordenança
e hoje o anverso
da mudez é a nudez
do nosso gritante verso
que se quer livre.

Da conjuração dos versos

RESUMO

O presente trabalho trata da inserção da modalidade teatro de rua nos cursos de graduação presenciais de Artes Cênicas e de Teatro das instituições de ensino superior (IES) públicas brasileiras. De acordo com a pesquisa, dos 68 cursos presenciais ofertados por IES públicas no país, apenas cerca de 30 por cento inserem o teatro de rua em sua matriz curricular, seja como componente obrigatório ou optativo. No entanto, foi possível identificar a efetiva oferta de componentes de teatro de rua em somente 22 por cento dos cursos, indicando que a aludida modalidade teatral ainda segue marginal no ensino superior de teatro. Especialmente por meio da pesquisa de campo, verificou-se que, nas IES, o teatro de rua é ensinado e praticado de forma articulada às matrizes e vertentes ligadas a culturas populares; teatro político; circo e palhaçada; e intervenção urbana. Na pesquisa de campo, as matrizes popular e política do teatro de rua estiveram mais evidentes, tendo sido foco de aprofundamento da tese, com relatos e análises de experiências de diversas universidades. Em relação ao teatro de rua articulado às culturas populares, destacam-se notadamente os projetos pedagógicos e a práxis dos cursos de Teatro da Ufal, em Maceió e UFRN, em Natal. Nesses casos, o ensino de teatro de rua articula-se, mais especificamente, aos estudos de pedagogia das máscaras, danças populares e narração de histórias de inspiração africana. Concernente ao teatro político, foram observadas, em particular, experiências na UFGD, em Dourados, e na Unir, em Porto Velho, onde o ensino de teatro político de rua partiu de distintas abordagens, notadamente tendo como ponto de partida o texto (dramatúrgico, literário — em prosa ou verso — e jornalístico), e também a inspiração em (e adaptação de) formas da cenopoesia, do agitprop e do teatro do oprimido. Foi possível observar ainda que o ensino de teatro de rua, articulado às matrizes e vertentes previamente elencadas, tem amplo potencial educativo e político, de forma contextualizada às realidades regionais de cada um dos cursos, contribuindo para a reversão do histórico elitista e excludente do ensino superior de teatro no Brasil.

Palavras-chave: Ensino de teatro. Currículos. Teatro político. Culturas populares. Matrizes do teatro de rua brasileiro.

ABSTRACT

The present work deals with the insertion of the street theatrical modality in the classroom undergraduate programs of performing arts and theater courses of Brazilian public higher education institutions. According to the research, of the 68 face-to-face courses offered by public higher education institutions in the country, only thirty percent (30%) of the courses insert street theater into their curricular matrix, whether mandatory or optional. However, it was possible to identify the effective provision of curricular components in only twenty two percent (22%) of the courses, which indicates that such theatrical modality still remains marginal in higher education. Particularly by means of field research, it was observed that in higher education institutions, street theater is taught and practiced in conjunction with matrices and strands of popular culture, political theater, circus and clowning and urban intervention. In the field research, popular and political matrices of street theater were more evident, having been the deepening focus of the present thesis, with narratives and analysis of experiences of different universities. Concerning street theater in conjunction with popular culture, noteworthy are the educational projects and the praxis of the Theater Undergraduate Programs of Ufal (Federal University of Alagoas), in Maceió, and of UFRN (Federal University of Rio Grande do Norte), in Natal. In these cases, street theater teaching is more specifically linked to studies on performing masks pedagogy, popular dances and african-inspired storytelling. Concerning political theater, experiences in UFGD (Federal University of Grande Dourados), in Dourados, and in Unir (Federal University of Rondônia), in Porto Velho, were specially observed and showed that political street theater teaching started from different approaches, taking as a starting point, in particular, the text (whether dramaturgical or literary – in prose or verse – and journalistic), and also inspiration in the forms (and adaptation) of cenopoetry, of agitprop and Theater of the Oppressed. It was also possible to notice that teaching of street theater, when hinged on the previous listed matrices and strands, has a high educational and political potential, in a contextualized way related to regional realities according to each course, contributing to the reversal of a classist and excluding background seen in the context of High Education of Theater in Brazil.

Keywords: Theater teaching. Curriculum. Political Theater. Popular Culture. Matrices of Brazilian Street Theater.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABC – Academia Brasileira de Ciências
ABE – Associação Brasileira de Educação
ABL – Academia Brasileira de Letras
Abrace – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes
Cênicas
AI-5 – Ato Institucional nº 5
Alma – Aliança Libertária Meio Ambiente
Andifes – Associação Nacional de Dirigentes de Instituições Federais de Ensino Superior
CAC – Centro de Artes e Comunicação
CAL – Casa das Artes das Laranjeiras
Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEBs – Comunidades Eclesiais de Base
Cefam – Centro Específico de Formação e Aperfeiçoamento do Magistério
CES – Câmara de Educação Superior
Ceta – Centro Experimental de Teatro e Artes
CFE – Conselho Federal de Educação
CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CNE – Conselho Nacional de Educação
CNPQ – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CNSAD – Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique
Cohab – Companhia Metropolitana de Habitação (refere-se também aos bairros
construídos pela companhia)
CPCs – Centros Populares de Cultura
CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito
CPT – Curso Prático de Teatro
CTO – Centro do Teatro do Oprimido
DCNs – Diretrizes Curriculares Nacionais
EAD – Escola de Arte Dramática
ECA – Escola de Comunicações e Artes
ELT – Escola Livre de Teatro
Esalq – Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz

ESP – Escola sem Partido.

ETA – Escola Técnica de Artes

EUA – Estados Unidos da América

FAP – Faculdade de Artes do Paraná

Fapero – Fundação de Amparo ao Desenvolvimento das Ações Científicas e Tecnológicas e à Pesquisa do Estado de Rondônia

FBT – Fundação Brasileira de Teatro

Fefieg – Federação das Escolas Federais Isoladas do estado da Guanabara

Feteape – Federação de Teatro Amador de Pernambuco

Fies – Fundo de Financiamento Estudantil

FIG – Festival de Inverno de Garanhuns

Funarte – Fundação Nacional de Artes

Funcultura – Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, do Governo do estado de Pernambuco

Fundacen - Fundação Nacional de Arte Cênicas

GT – Grupo de Trabalho

IA – Instituto de Artes

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IES – Instituições de Ensino Superior

Ifal – Instituto Federal de Alagoas

IFCE – Instituto Federal do Ceará

IFES – Instituições Federais de Ensino Superior

IFF – Instituto Federal Fluminense

IFTO – Instituto Federal do Tocantins

Inacen - Instituto Nacional de Teatro

Indac – Instituto de Arte e Ciência

Inep – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira

Iseb – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação

LGBTQIA+ – lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis e transgêneros, *queers*, intersexuais, assexuais e outras possibilidades de performances/identidades de gênero e expressões da sexualidade e da afetividade humanas.

MAB – Movimento de Atingidos por Barragens

MCP – Movimento de Cultura Popular
MEC – Ministério da Educação
MP – Medida Provisória
MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
MTACT – Mostra de Trabalhos Acadêmicos do Curso de Teatro da UFAL
MTP – Movimento de Teatro Popular
MTP/PE – Movimento de Teatro Popular de Pernambuco
MTR/SP – Movimento de Teatro de Rua de São Paulo
Nutrua – Núcleo de Estudos em Teatro de Rua
PDI – Plano de Desenvolvimento Institucional
Peti – Programa de Erradicação do Trabalho Infantil
PPC – Projeto Pedagógico de Curso
PPP – Projeto Político-pedagógico
PRB – Partido Republicano Brasileiro
ProUni – Programa Universidade para Todos
PT – Partido dos Trabalhadores
PUC – Pontifícia Universidade Católica
RBTR – Rede Brasileira de Teatro de Rua
Reuni – Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais
SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência
SEC – Serviço de Extensão Cultural
Sesc – Serviço Social do Comércio
SNT – Serviço Nacional de Teatro
TBC – Teatro Brasileiro de Comédia
TCP – Teatro de Cultura Popular
TEB – Teatro do Estudante do Brasil
TEC – Teatro Experimental de Cultura
TEN – Teatro Experimental do Negro
TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco
THBF – Teatro Hermilo Borba Filho
TNP – Théâtre National Populaire (Teatro Nacional Popular)
TO – Teatro do Oprimido
TPE – Teatro Paulista do Estudante

TPN – Teatro Popular do Nordeste
Tram – Teatr Rabochey Molodyozhi (Teatro da Juventude Operária)
TU – Teatro Universitário
Tuov – Teatro Popular União e Olho Vivo
UB – Universidade do Brasil
Udesc – Universidade do estado de Santa Catarina
UDF – Universidade do Distrito Federal
UEA – Universidade do estado do Amazonas
UEL – Universidade Estadual de Londrina
UEM – Universidade Estadual de Maringá
UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
UERGS – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul
Uesb – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Ufac – Universidade Federal do Acre
Ufal – Universidade Federal de Alagoas
UFBA – Universidade Federal da Bahia
UFC – Universidade Federal do Ceará
UFG – Universidade Federal de Goiás
UFGD – Universidade Federal da Grande Dourados
UFMA – Universidade Federal do Maranhão
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais
Ufop – Universidade Federal de Ouro Preto
UFPA – Universidade Federal do Pará
UFPB – Universidade Federal da Paraíba
UFPE – Universidade Federal de Pernambuco
UFPeI – Universidade Federal de Pelotas
UFPI – Universidade Federal do Piauí
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UFS – Universidade Federal de Sergipe
UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina
UFSJ – Universidade Federal de São João del-Rei
UFSM – Universidade Federal de Santa Maria

UFT – Universidade Federal do Tocantins
UFU – Universidade Federal de Uberlândia
UHE – Usina hidrelétrica
UnB – Universidade de Brasília
UNE – União Nacional dos Estudantes
Uneb – Universidade do estado da Bahia
Unesp – Universidade Estadual Paulista
Unespar – Universidade Estadual do Paraná
Unicamp – Universidade Estadual de Campinas
Unifap – Universidade Federal do Amapá
Unimontes – Universidade Estadual de Montes Claros
Unir – Universidade Federal de Rondônia
Unirio – Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro
UNMSM – Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Urcar – Universidade Regional do Cariri
URJ – Universidade do Rio de Janeiro
URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
Usaid – *United States Agency for International Development (Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional)*
USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

Prólogo ou... Se hoje o Sol sair (e ele sempre sai!)	3
Introdução ou... Aqui parece que começa	7
Agora, a versão formal da introdução	10
Objetivo Geral	11
Objetivos Específicos	11
Procedimentos Metodológicos	12
Teatro de rua: algumas “pistas” conceituais	15
Um princípio de sistematização do teatro de rua brasileiro	24
Algumas dimensões estruturantes do teatro de rua	31
Capítulo 1	
Pontes, viadutos, becos, largos e praças: O teatro de rua na perspectiva curricular universitária	36
Em solo brasileiro, seria a universidade uma personagem ainda desconhecida?	42
Para alimentar a utopia e a capacidade de ação no mundo: Propostas para uma reforma democrática da universidade	58
A tardia e elitista institucionalização do ensino de teatro no Brasil	66
Enquadramentos e silenciamentos no escopo das normas e diretrizes curriculares	77
As normativas “flexíveis” do período democrático	83
Distintos contextos para distintos logradouros	86
Panorama do teatro de rua nos projetos pedagógicos e matrizes curriculares dos cursos de Teatro e Artes Cênicas das IES públicas brasileiras	95
Alguns cursos e seus currículos	110
Universidade Federal da Grande Dourados	111
Universidade Federal de Alagoas	114
Universidade Federal do Rio Grande do Norte	117
Universidade Federal de São João del-Rei	122
Universidade de São Paulo	124
Universidade Federal de Rondônia	131
Em síntese, o que esse conjunto de projetos pedagógicas indica?	133
Capítulo 2	
Uma arrebatadora encruzilhada: teatro de rua e culturas populares	136
Abrindo os trabalhos ou... Deixa a gira girar	136
Em torno do conceito de cultura ou... Do que estamos tratando?	139

Culturas populares - adje[substan]tivar, para desestabilizar a ordem.	151
As “cheganças do povo” na universidade	157
Um brincante na academia	157
Outras palavras, outras histórias e, talvez, outras classes sociais.....	164
Hermilo Borba Filho ontem e hoje: várias faces do popular na Universidade Federal de Pernambuco.....	179
O que o povo de Barão Geraldo ou da Vila Madalena teria a ensinar ao povo do Nordeste?.....	191
Como se praticam as culturas populares na academia?	200
Teatro de rua e práticas de cultura popular no âmbito da pedagogia das máscaras.....	203
Movimentando (e colorindo) o ensino de teatro de rua a partir das danças populares	216
Conjunções entre o teatro e a narração de histórias na rua.....	221
Tretas e trutas: pautas identitárias e estruturais em fricção com as culturas populares.....	229
<i>Blackface</i> ou máscaras populares ancestrais?	233
Outras fricções e aparentes ficções	239
Capítulo 3 –	
Dos riscos e potências do agir (cenicamente) no mundo: Teatro de rua e teatro político	244
E algumas represas estouraram... Quanta opressão ainda está represada?...	244
Um posicionamento e um anúncio iniciais	248
Um teatro na disputa da pólis, em meio a seus cidadãos e cidadãs	250
O teatro político é (quase) aclimatado nos (nem sempre) Tristes Trópicos	260
Entre mitos, classes sociais e sangue cênico e literal.....	272
O texto como ponto de partida	278
A terra, o texto e a rua na experiência do Coletivo Moenda, de Dourados.	281
As dramaturgias textuais como pontapé inicial e eventual aprisionamento	286
A partir de poemas, à beira do rio Madeira	290
O agitprop e o teatro do oprimido como ponto de partida	299
Teatro de rua crítico-social na Universidade Federal da Grande Dourados.....	304
Teatro do oprimido e agitprop na Universidade Federal de Rondônia e nas ruas de Porto Velho.....	307
Considerações finais ou... Aqui parece que termina	315
Referências	325

Prólogo ou... Se hoje o Sol sair (e ele sempre sai!)

Era início de 2014, estávamos no Parque Raul Seixas, na Cohab 2, em Itaquera, extremo leste de São Paulo. O Coletivo Aliança Libertária Meio Ambiente – Alma, semeado e brotado em 2003 naquele mesmo bairro, apresentava *Foi tudo por Terra*, um espetáculo infanto-juvenil de rua, o último em que participei como ator, ao final dos oito anos em que estive no Grupo, pois logo após o término da temporada mudei-me para o Norte do país. Tratava-se de uma criação coletiva, com direção de Rani Guerra, que contava comigo, Ana Rolf, Adilson Camarão, Daniel Marques da Silva, Fabrício Zavanella, Letícia Amoroso, Mauro Grillo e Thabata Ewara no elenco. A fábula ambientalista apresentava a trajetória do jovem Urbano Neto (feito por Daniel ou Dani, para os amigos) em busca da Terra, que havia desaparecido, deixando a Lua desgovernada e muitos seres perdidos.

Logo no início do espetáculo, Urbano Neto, que havia sido pescado entre o público (como se não fosse ator do Grupo, mas uma pessoa que estivesse passando por lá) era cuidado pelas três Graças (em referência às deusas da mitologia Grega), para que se libertasse de suas ideias quadradas e soltasse o seu belo cabelo *black power*... A imagem de Dani resplandecia, um jovem negro, morador dos rincões da Zona Leste, poeta, ator e dançarino, militante dos movimentos de cultura e negritude e que afirmava uma orientação sexual que não cabia nas caixinhas da heteronormatividade.

A missão simbólica de sua personagem era encontrar a Terra dentro de um ciclo de 28 dias e, para isso, Urbano levava alimentos, água e oxigênio. Em seu caminho, encontrava a Lua, em suas várias fases, na maioria, bem desorientadas, sem órbita pra seguir. Mas, encontrava também vovó Mercurina, que como uma benzedeira, de forma um tanto rude, mas também generosa, lhe dizia para encontrar seu valor, o que ele tinha de mais precioso e lhe dava a dica: _O que você tem de mais precioso é a beleza da vida!

Depois de muito rodar, Urbano encontrava-se perdido, sozinho em cena, todo o restante do elenco dava as costas para ele e o fazia se perguntar:

_Quer dizer que é isso? Que eu estou só? Então, quer dizer que agora sou somente eu?

Mas, num ímpeto de sobrevivência, chamava pelo Sol, pedia sua ajuda e denunciava:

_Eu não escolhi fazer essa jornada! Além do mais, eu não escolho nada! Eu não escolho nada?

O Sol não aparecia, mas Urbano sabia que ele estava lá, mesmo atrás das nuvens, e as Graças novamente apareciam para ajudar e, em diálogo com as demais figuras do espetáculo, a personagem de Daniel descobria que era preciso manter os pés no chão e que a Terra sempre esteve lhe dando suporte, lhe fornecendo a base para manter a espinha ereta e seguir adiante.

Porém, talvez fosse tarde demais! A Lua Scheila (feita por Letícia Amoroso, do alto de suas pernas de pau) estava fugindo para Marte, sem saber por onde andava a Terra. Urbano Neto corria para salvá-la e lhe dizia:

_ Se você ficar, se você vier comigo, [...] não seremos só dois, seremos muitos... Se você ficar, eu prometo a companhia do Sol...

Nesse momento, eu, como narrador e mestre de cerimônia, cantava:

Se hoje o sol sair
Ou a chuva
Se a chuva cair
Se você vier
Até onde a gente chegar
Numa praça
Na beira do mar
Num pedaço de qualquer lugar

Um trecho de *Dia Branco*, de Geraldo Azevedo e Renato Rocha. Esse era o momento que mais costumava emocionar o público. De lá, emendávamos em mais momentos cômicos e leves pra encerrar a trajetória em que a Lua decidia, por fim, ficar com Urbano junto à Terra.

Em 31 de julho de 2017, gravemente adoecido, provavelmente com uma depressão profunda, mas com dificuldade de acesso aos tratamentos necessários, Daniel Marques dá fim a sua própria vida, aos 28 anos. Pelas circunstâncias da vida, havíamos nos distanciado depois de minha mudança de São Paulo. Após eu retornar para a Capital paulista para cursar doutorado, em 2017, somente o encontrei uma vez, em uma manifestação contra os cortes na área de Cultura realizados pela então gestão municipal, de João Doria Jr. Ele não estava tão radiante, mas não sabia que ele estava doente. Os motivos mais profundos de seu adoecimento são intangíveis, mas têm a ver com todo o contexto de exclusão histórica em que vive a população

jovem, negra, pobre e LGBT e estão relacionados a uma doença social, de causas e características coletivas, que se expressa em muitas de nós, e que a muitas de nós eventualmente derruba ou aflige, em menor ou maior grau.

De certa forma, sutilmente, nosso espetáculo *Foi tudo por Terra* já tratava disso tudo. Assim, sem medo de ser piegas, reafirmo, pra não esquecer: Não estamos sozinhos! Não é uma questão individual, de cada uma de nós, mas de todas nós, como sociedade e, no limite, como espécie humana. O teatro de rua do Coletivo Alma, como de tantos outros grupos, tinha e tem muita potência, mas é efêmero como a vida e só cria e mantém sentidos profundos de existência e transformação social, se continuamente entretido em meio às demais camadas da sociedade.

Simbolicamente, Dani, por um breve, mas perigoso período de tempo, talvez tenha se esquecido das reflexões e percepções que nós desenvolvemos juntos, em grupo, e se esquecido de suas tantas maravilhosas poesias, entre elas, uma que dizia: “Diga o que quiser, eu vou ser feliz à beça!” Esse “esquecimento” poderia ter acontecido com qualquer uma de nós. No entanto, apesar da grande tristeza e choque, sua despedida, no Cemitério da Saudade, em São Miguel Paulista, também na Zona Leste de São Paulo, foi um grande ato artístico e religioso, de exaltação da potência da vida e da luta por justiça social, ao som de poesias, batuques e cantos afro-brasileiros.

Aspiro que, como seu velório e enterro e como tantas obras de teatro de rua, esta singela tese seja um canto (ainda que em outros tons e estrutura) pela vida digna em todas as suas infinitas formas e possibilidades, pela defesa, estudo e prática da arte, e pelo direito ao alimento, à água e ao oxigênio (concretos e simbólicos) que constituem o tecido sócio natural que nos proporciona a condição de seguir adiante, na busca e na feitura de um mundo melhor. Assim, em homenagem ao saudoso e querido Daniel, parafraseando novamente o espetáculo *Foi tudo por Terra* e a prosódia periférica paulistana, a promessa desse texto (e a esperança junto) aos leitores e às leitoras é tão somente de alguns raios de Sol (se hoje ele sair)

[...] Nesse dia branco,
Se branco ele for,
Esse tanto, esse canto de amor!

Se vocês quiserem e vierem, pro que der e vier, com “Nóis”!



Apresentação de *Foi tudo por Terra*, do Coletivo Alma. Em destaque, Letícia Amoroso como Lua Scheila e Daniel Marques como Urbano Neto. Ao fundo, da esquerda para a direita, Fabrício Zavanella, Adilson Camarão e Alexandre Falcão (2014). Créditos: Coletivo Alma.

Introdução ou... Aqui parece que começa

Eu¹ poderia começar esse texto explicitando a motivação acadêmica do presente trabalho, apresentando sua estrutura formal, buscando conduzir leitoras e/ou leitores, da maneira típica (e, normalmente), conservadora como usualmente se faz na Academia. Mas penso que tal maneira seria pouco condizente com o conteúdo e os posicionamentos articulados nesta tese. Assim, tento reconhecer alguns espaços, mesmo que ainda tímidos, de “arejamento”, liberdade e subversão dentro da estrutura universitária que, ao mesmo tempo em que é preta de potências, também é corresponsável por muitos dos problemas vivenciados na atualidade.

Por isso, em resposta ao porquê foco no teatro de rua, afirmo que poderia tratar de teatro negro, teatro ameríndio, teatro feminista, teatro do oprimido, das oprimidas, teatra das oprimidas, ou tratar de dança ou performance com todos esses adjetivos e ainda outros tantos teatros ou teatralidades que nem, possivelmente, saberia elencar aqui². Mas, de certa forma, opto por tratar do teatro de rua porque ele me toca como artista-docente-pesquisador. E por que será que isso ocorre? Antes de enunciar tal “resposta”, a partir de minha perspectiva supostamente pessoal, valho-me do relato de um de meus mestres inspiradores, cuja influência me levou mais intensamente ao encontro do teatro de rua.

Este mestre ao qual me refiro, Alexandre Mate, em entrevista a mim concedida, ao ser perguntado sobre como o teatro de rua “entra” em sua vida, conta que sempre teve uma inclinação pronunciada pelas manifestações populares:

[...] nasci e fui criado em Vila Anastácio, que era um bairro fundamentalmente de colônia húngara, onde vez ou outra acontecia alguma manifestação popular. De certa forma, os húngaros e húngaras são muito reservados! Isso ocorre na cultura eslava, de modo geral, são pessoas mais fechadas, mais voltadas para dentro... [...] De vez em quando, em Vila Anastácio, aconteciam algumas festas populares, sobretudo da colônia húngara e sempre com apoio da igreja. A igreja chamava-se Santo Estevão. Szent István que corresponde a Santo Estevão, é um dos nomes mais populares na Hungria. [...] Esses

¹ Por opção estilística valho-me da primeira pessoa do singular em vários momentos do presente trabalho, mas, gostaria de explicitar que a escrita que, por convenção, posso chamar de “minha” é parte de um processo coletivo muito maior que eu e que, portanto, o “Eu” dialeticamente refere-se a um “Nós” – em parte conscientemente (e de forma complexa) condicionado e em parte subconscientemente ou inconscientemente condicionado: entretanto, sempre ética e politicamente reconhecíveis.

² Trago esta reflexão especialmente a partir da banca de qualificação, momento em que a professora Mariana Monteiro nos provocou com algumas questões que transcrevo livremente a seguir: “Por que reificar o teatro de rua se ele parece ser apenas um caso no contexto de uma negação ou contestação maior? Como deixar nítida a especificidade do tema teatro de rua em meio a um quadro ideológico maior de negação do teatro burguês?”

momentos de festa sempre me encantaram, porque enfim eu via as pessoas juntas, nas ruas. Então, lembro que cada pessoa levava um prato de alguma coisa e, quando era muito frio, era costume tomar chá com vinho ou café com conhaque. [...] Havia, portanto, uma expansão do particular para o público e uma alegria diferenciada daquela mais ordinária. Esta é uma experiência que ficou em minha estrutura emocional de uma maneira muito intensificada. Enfim, havia alguns momentos específicos da vida pública em Vila Anastácio que me deixavam profundamente encantado, porque saíam completamente daquele lastro mais fechado, do “Não pode! Não deve! É feio! Cuidado!...” (MATE, 2018).

Além da vida no bairro popular paulistano, Alexandre Mate passava tempos na casa de sua avó materna, na então ainda mais provinciana Valinhos, próximo a Campinas.

[...] Valinhos era muito diferente de São Paulo, porque minha avó ficava todo o tempo conosco, olhando, cuidando etc. [...] No carnaval, por exemplo, pela primeira vez na vida, por volta dos seis anos, minha avó fez uma roupinha de baiana para mim, todinha de papel de revista. Ela foi pedir revistas para todo mundo, porque não era uma coisa tão comum de se ter em casa de família pobre. Sei que ela fez a roupa e fui baianinha. Deixei muita gente na dúvida se eu era menina ou menino, mas, claro, eu era pequenino. Minha avó morava numa rua que era travessa da principal, onde havia carnaval de rua, desfiles carnavalescos e muitas coisas me chamavam a atenção. Conhecia um rapaz que morava umas quatro casas para baixo da casa de minha avó e que sambava doidamente no carnaval, como passista. Ele era super sério, mas se revelava no carnaval. Depois de adulto e refazendo fragmentos da vida, acredito que o Dodô fosse homossexual, mas Valinhos e as pessoas da cidade eram muito conservadoras. Lembro de olhares condenantes... De pseudos pigarros maldosos... Mas o carnaval era a revelação, a epifania. Por volta dos 6 anos, imaginava, já, que não conseguiria fazer aquilo, publicamente. Mas amava ver o Dodô, “renascido” e muito diferente daquele que supunha conhecer. Essa é a questão da tradição popular, que faz com que exista uma obra sendo apresentada com a participação das pessoas, que ocupam o mesmo espaço. Sem a mistura desses dois coros, intrínsecos ao fenômeno, a manifestação não existe. Agora, para falar a verdade, nunca gostei muito de procissões religiosas, essas coisas. Não tinha o entendimento, mas era mais ligado a uma certa necessidade libertatória do que de contrição, porque a vida era pura contrição! Então, me apaixonei pelo carnaval!

Ao reler este relato de Alexandre Mate e, posteriormente, em conversa virtual com a artista e pesquisadora paraense Carol Castelo³, tive o entendimento que meu encanto com o teatro de rua talvez tenha se dado de forma semelhante. Sou nascido e fui criado na pequena Tupi Paulista (a cerca de 670 km do marco zero da capital paulista), próximo a “beirada” oeste do estado de São Paulo, fronteira com o Mato Grosso do Sul. Na infância e adolescência a rua era, para mim, um espaço de

³ Conversa intitulada *A rua como organismo vivo: vias, veias e vísceras*, realizada no dia 19 de setembro de 2020, com Carolina Castelo (UFPA) e Marcelo Sousa Brito (UFBA), pelo curso virtual *Estudos de Teatro(s) de Rua* (ARAÚJO et al, 2020b).

liberdade, brincadeira e descoberta. E o teatro, sem sombra de dúvida, foi outro espaço libertário, que descobri a partir da pré-adolescência. Em relação à acessibilidade e ao dialogismo meu início no teatro amador – na escola, nos pátios e espaços alternativos (clubes locais, centros comunitários) na adolescência e início da idade adulta (já morando em Piracicaba/SP) – era muito mais semelhante ao teatro de rua do que ao teatro de caixa, o qual só vim efetivamente conhecer após sair de minha cidadezinha.

Começo a praticar teatro de rua de fato (e tendo consciência disso) ao chegar na capital paulista, em 2006, e me integrar ao Coletivo Alma (“sediado” em Itaquera, na Zona Leste da cidade de São Paulo), onde vivenciei a história narrada no prólogo desta tese. A partir de então passo a acompanhar as ações do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo - MTR/SP e por volta de 2010, a convite de Alexandre Mate (com quem então tinha aulas na Escola Livre de Teatro de Santo André), me integro ao Núcleo Paulistano de Pesquisadores e Fazedores de Teatro de Rua, sediado na Unesp, e passo a ter também envolvimento acadêmico com tal temática.

Assim, minha identidade como profissional, artista e ativista político foi se enredando ao teatro de rua, cuja articulação a partir de seus movimentos regionais e do movimento nacional, a Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR, criada em 2007, foi um dos principais motivadores para esse caminho. Na presente pesquisa busco entrelaçar o recorte do teatro de rua com outros tantos recortes pertinentes e necessários, mas a partir dos limites de minha visão e de minhas “pernas”, no momento.

De certa forma, o que quer que pesquisemos, estaremos sempre tratando da vida em movimento, e os recortes de pesquisa são construções artificiais, porém necessárias para ajudar a organizar nossas confusas mentes em meio a tantos estímulos, pensamentos, emoções e demandas sociais. Assim, um pedido a todas as pessoas que se aventurarem a ler este texto: estranhem, relativizem ou complexifiquem qualquer aspecto aqui presente que, na confluência de nossas mentes, tangencie a reificação⁴ da modalidade teatro de rua (ou qualquer outra forma artístico-pedagógica aqui tratada).

⁴ Entendida aqui, a partir da teoria marxista, como a transformação de relações e ações humanas (ou o resultado destas) em algo independente (e que é imaginado como independente desde sua origem) das próprias ações humanas. “Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo

Aquelas e aqueles que não são do campo acadêmico, por favor, não se assustem com o termo “reificação”, que pode, afinal, soar como um palavrão. Por ora, o que estou tentando dizer é que nenhuma forma humana (e, portanto, cultural) deve ser vista ou entendida como estanque, cristalizada, como um objeto imune a ação do tempo e de seu contexto histórico, ou seja, fora das relações que a constituem. Como qualquer criação humana, o teatro de rua, evidentemente, não está imune a tal objetificação, logo, e evocando o mestre Bertolt Brecht, em seu poema *Nada é impossível de mudar*, nada do que aqui está escrito “deve lhes parecer natural”. Isto apresentado, penso que posso continuar a Introdução deste texto, porém de outro modo.

Agora, a versão formal da introdução

A necessidade mais objetiva desta pesquisa surge, inicialmente, a partir de minha prática docente no magistério superior, pois, juntamente com o professor Adailton Alves Teixeira⁵, assumi as matérias optativas Teatro de Rua I e II, no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia - Unir, no qual leciono. Apesar de ter vindo da prática como ator e produtor de teatro de rua, deparei-me com dificuldades ao transportar esta prática para o contexto da universidade, uma vez que há certo fosso metodológico entre esses universos.

Primeiramente, constatei a escassez de referências quanto à aplicação desta modalidade teatral no âmbito do ensino superior. A partir do contato com colegas docentes de outras universidades, comecei a trocar ementas e planos de aulas de matérias ligadas ao teatro de rua. Mas, como será detalhado no primeiro capítulo da presente tese, apenas cerca de um terço dos cursos presenciais de Teatro e Artes Cênicas ofertados por Instituições de Ensino Superior (IES) públicas no país inserem o teatro de rua como componente em suas matrizes curriculares. Considero baixo esse percentual, haja vista a importância que o teatro de rua tem na história da cena teatral brasileira contemporânea e sua relevância estética e política. Por isso, de

das coisas. A reificação é um caso ‘especial’ de alienação, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista” (PETROVIC, 1988, p. 495).

⁵ Professor do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia – Unir; Mestre e doutorando em Artes pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – Unesp; integrante do Teatro Ruante, de Porto Velho/RO e articulador e um dos fundadores da Rede Brasileira de Teatro de Rua - RBTR. Tem atuação nas áreas de teatro de rua, teatro comunitário e história do teatro.

acordo com o levantamento inicial realizado, na atualidade, o teatro de rua está ausente na maior parte das IES públicas brasileiras.

Inicialmente os objetivos desta pesquisa eram:

Objetivo Geral

- Analisar a inserção da modalidade teatral de rua nos cursos de graduação presenciais de Artes Cênicas e Teatro das Instituições de Ensino Superior (IES) públicas brasileiras e propor formas de ampliar esta inserção, em consonância com o cenário teatral nacional.

Objetivos Específicos

- Identificar os principais procedimentos metodológicos utilizados para o ensino da modalidade teatral de rua nas IES públicas brasileiras;
- Realizar estudos de caso acerca do desenvolvimento de matérias e/ou projetos de pesquisa e extensão em teatro de rua em algumas IES brasileiras;
- Analisar os procedimentos de formação e pesquisa utilizados por algumas companhias de teatro de referência no cenário nacional, que trabalhem com teatro de rua, buscando traçar possíveis paralelos com o contexto das IES;
- Elaborar, a partir da práxis dos grupos e das instituições de ensino, uma proposta metodológica para o ensino do teatro de rua na formação superior em teatro, como forma de contribuir para o saneamento de eventuais ausências ou fragilidades a serem explicitadas no processo de pesquisa.

Em relação ao objetivo "Analisar os procedimentos de formação e pesquisa utilizados por alguns artistas e companhias de teatro de referência no cenário nacional, que trabalhem com teatro de rua [...]" foi possível analisar de forma introdutória as experiências de apenas alguns grupos: a Brava cia (São Paulo/SP), Clowns de Shakespeare (Natal/RN) e Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveis (Porto Alegre/RS). Devido à restrição de tempo e recursos não foi possível abranger mais grupos do país.

Em relação ao objetivo "Elaborar, a partir das práxis dos grupos e das instituições de ensino, uma proposta metodológica para o ensino do teatro de rua na formação superior em Artes Cênicas e Teatro [...]", devido ao estado ainda incipiente

do ensino de teatro de rua na maior parte das IES do país, não foi possível coletar material suficiente para a construção de uma proposta metodológica mais abrangente. No entanto, será possível indicar um rol de princípios e procedimentos metodológicos para o ensino de teatro de rua, contribuindo assim com a formação de artistas-educadores nessa área. Vale ressaltar que, a despeito das experiências de teatro de rua na universidade não serem tão maduras, há relatos muito pertinentes quanto à sua potência e importância. Dessa forma, o foco da pesquisa, inicialmente projetado para o campo metodológico/prático da aplicação do teatro de rua na formação superior em teatro, migrou para o campo dos princípios e procedimentos metodológicos. Analiso e sistematizo parcela de tal universo metodológico a partir de pelos menos duas diferentes abordagens do teatro de rua no ensino superior de teatro: as abordagens oriundas, respectivamente, das matrizes popular e política desta modalidade teatral (matrizes acerca das quais trarei mais detalhes ainda nesta introdução), mantendo, no entanto, menor detalhamento dos jogos e exercícios específicos que podem ser realizados nessa seara.

Procedimentos Metodológicos

A metodologia da presente pesquisa está dividida em três principais eixos: Revisão Bibliográfica, Levantamento Analítico-Estatístico e Estudo de Caso. A revisão bibliográfica está focada principalmente nas análises teóricas e históricas acerca do teatro de rua no Brasil, em cotejo com produções do campo da teoria social, com interface com as áreas de artes e cultura. Na pesquisa dedico-me também às experiências pedagógicas relacionadas à modalidade cênica em destaque e nos registros de trabalho dos grupos que atuam na interface desta temática. É sabido, conforme Licko Turle e Jussara Trindade (2010) e Mario Bolognesi (2015), que ainda não há farta bibliografia disponível acerca do assunto, sendo, no entanto, perceptível o crescimento das pesquisas na área e da prática dos próprios grupos em registrarem e refletirem acerca de sua história e procedimentos de trabalho. Parte dos esforços de leitura foi dedicada ainda à temática da educação formal em nível superior, incluindo estudos acerca da história da instituição universitária e debates em torno de suas funções e modos de organização e atuação.

Em relação ao Levantamento Analítico-Estatístico, foram contatadas as coordenações de todos os cursos superiores de Artes Cênicas e Teatro das IES

públicas brasileiras, a fim de levantar informações acerca da inserção da modalidade teatral de rua nas graduações citadas. A partir das respostas e da análise dos documentos disponibilizados pelas coordenações e também acessados nos sítios das IES, foi construído o levantamento, indicando, sempre que possível, além da presença do teatro de rua nos cursos, o tipo de inserção em relação ao tripé ensino-pesquisa-extensão, a perspectiva pedagógica de ensino, o enfoque das matérias e/ou projetos de pesquisa e extensão, e também como se dá a interdisciplinaridade em relação aos demais conteúdos curriculares dos cursos, entre outros critérios de análise.

Considerando o resultado deste levantamento e a abertura à interlocução e à parceria junto às IES, foram estabelecidos os locais de campo para os estudos de caso, referentes à aplicação do ensino de teatro de rua no contexto do ensino superior. Durante o processo de pesquisa de campo de doutorado tive a oportunidade de visitar e acompanhar trabalhos de cursos de Artes Cênicas ou Teatro em algumas universidades brasileiras. Inicialmente, minha intenção era acompanhar pelo menos um curso em cada região do país, no entanto, isso não se tornou possível uma vez que a maioria dos cursos que vinham desenvolvendo ações de teatro de rua nesse período – e cujos coordenadores e coordenadoras responderam à pesquisa e se dispuseram a me receber – estava concentrada na região Nordeste. Ainda assim, consegui contemplar quase todas as regiões, com exceção da região Sul, uma vez que não pude identificar nesta região nenhum curso com atividade contínua de teatro de rua no período da pesquisa de campo. Em cada local, de acordo com o contexto, a pesquisa de campo teve características diferentes, partindo sempre de procedimentos e metodologia de certa linha da história oral, numa modalidade híbrida, associada à análise de outras fontes de caráter documental e, eventualmente, envolvendo também observação participante.

É importante ressaltar que a fase de pesquisa de campo, que durou aproximadamente dois anos, foi realizada toda com recursos próprios, uma vez que só nos anos finais do doutorado passei a receber bolsa da Fapero/Capes⁶. Assim, na maior parte dos lugares em que pude realizar pesquisa, contei com a hospedagem solidária e a colaboração de amigos do teatro.

⁶ Fundação de Amparo ao Desenvolvimento das Ações Científicas e Tecnológicas e à Pesquisa do Estado de Rondônia/ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Na região Sudeste, pude acompanhar parte dos trabalhos da matéria Práticas de Rua, ministrada pelo professor Eduardo Coutinho para os cursos de Artes Cênicas da ECA/USP, na capital paulista, nos anos de 2017, 2018 e 2020. Em 2018, realizei algumas conversas com o professor Coutinho e, a convite do mesmo, ministrei aulas durante um mês, para a turma. No ano de 2020 ministrei aulas conjuntas com o professor Coutinho na matéria Práticas de Rua, durante praticamente todo o semestre, com a diferença que a quase totalidade das aulas precisou ser oferecida virtualmente, devido à pandemia de Covid-19, prejudicando a parte prática. Em São Paulo, pude pesquisar um pouco do trabalho da Brava Companhia⁷ no teatro de rua, a partir de assistência a espetáculos, leituras de suas publicações e do contato com seus integrantes, especialmente com Fabio Resende, amigo e parceiro de pós-graduação na Unesp e do grupo de pesquisa Crítica aos espetáculos de rua: critérios, reflexão e produção de críticas⁸. Ainda relacionado à trajetória da Brava, participei, como estudante, de uma oficina de teatro de rua no Sesc Parque Dom Pedro II (na capital paulista), ministrada por Rafaela Carneiro, ex-integrante da Brava companhia e que, naquele momento, fazia parte do coletivo feminista Madeirite Rosa⁹.

Ainda na mesma região sudestina acompanhei algumas atividades ligadas ao grupo de pesquisa e extensão Transeuntes, à época coordenado pelo professor Marcelo Rocco, na UFSJ, em São João Del-Rei, Minas Gerais, em 2017 (assistência a espetáculo e a comunicações de pesquisa, durante a II Reunião do GT Artes Cênicas na Rua) e, em 2019, realizei entrevista com o professor em questão.

Na região Centro-Oeste acompanhei, durante um período de cerca de um mês, aulas e atividades de extensão e pesquisa dos cursos de Artes Cênicas da UFGD, em Dourados, Mato Grosso do Sul, no ano de 2017, realizando ainda entrevistas com docentes, estudantes e uma egressa do curso. Na região Nordeste tive a oportunidade de acompanhar durante 40 dias diversas atividades do curso de Licenciatura em Teatro da Ufal, em Maceió, no ano de 2018, além de visitar mais brevemente os cursos

⁷ Cf. <http://blogdabrava.blogspot.com/>

⁸ Grupo de pesquisa cujo “nome artístico” e carinhoso é “Amorada”.

⁹ Coletivo de teatro popular sediado na cidade de São Paulo, fundado em 2014 e composto pelas artistas Cristiane Lima, Fernanda Donnabella, Liz Nátali e Rafaela Carneiro. O Coletivo desenvolve ações culturais em parceria com movimentos sociais (especialmente aqueles ligados às questões de moradia) do extremo sul da capital paulista. Com base na linguagem da palhaçada, as artistas integrantes do Coletivo são também diretoras e dramaturgas de suas criações artísticas (CARNEIRO, 2020).

de Licenciatura em Teatro da UFRN, em Natal, e da UFPE, no Recife. Em Natal pude entrevistar e conversar com docentes, estudantes e egressos, em duas ocasiões distintas, em 2018 e 2019, mas não tive oportunidade de assistir aulas. Em Recife também conversei com docentes, estudantes e egressos, no ano de 2018. Ainda no Nordeste, na cidade de Natal/RN, pude participar, como estudante e ator, do Laboratório da Cena Territorialidades e Teatralidades Contemporâneas (focado em teatro de rua), em 2019, com o importante grupo potiguar Clowns de Shakespeare.

Da região Norte, trago relatos e análises de minha própria experiência como docente no curso de Teatro da Unir, em Porto Velho, Rondônia, e também da observação participante da atuação dos professores Adailton Alves Teixeira e Luiz Daniel Lerro no mesmo curso.

Na região Sul, apesar de, pelos motivos já elencados, não ter feito pesquisa de campo em nenhuma IES, pude pesquisar um pouco do trabalho da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre/RS, entrevistando Paulo Flores, um de seus fundadores e conversando em algumas ocasiões com o amigo André de Jesus, um ator do grupo, morador de periferia e militante do movimento negro.

Para o registro e apreensão das experiências de educadores e educandos, parto da metodologia de História Oral, conforme orientações de José Carlos Sebe B. Meihy e Fabíola Holanda (2010). O gênero de História Oral trabalhado é a História Oral Temática e os procedimentos de pesquisa envolveram: realização de entrevistas, transcrição, conferência por colaboradoras e colaboradores do produto escrito e autorização para o uso. Cabe ressaltar que se trata de uma História Oral híbrida, uma vez que as entrevistas dialogam com outros tipos de fontes e documentos já apontados anteriormente, de caráter não exclusivamente oral e narrativo. A proposição de Narciso Telles (2012), de não separar as práticas de artista-docente-pesquisador, também é levada em consideração como procedimento metodológico de pesquisa, na medida em que vivenciar em meu próprio corpo as experiências pedagógicas é uma perspectiva investigativa importante.

Teatro de rua: algumas “pistas” conceituais

Antes de seguir detalhando os passos trilhados nesta pesquisa e os seus resultados, propriamente ditos, é importante destacar algumas conceituações iniciais acerca do teatro de rua, bem como apresentar algumas referências mais abrangentes

acerca do tema. Jørn Langsted (1987 *apud* TELLES, 2012) indica que os termos *street theatre/stra theater/théâtre de rue* foram cunhados na década de 1960, vinculados às grandes questões políticas efervescentes na Europa e Estados Unidos naquele momento histórico. No contexto estadunidense Eric Bentley (1916-2020) também reconhece o surgimento de um *Teatro na Rua*¹⁰ nos anos 1960 e comemora esta novidade como um dos bons frutos do teatro engajado do século XX e da mobilização juvenil da geração que protestou contra a Guerra do Vietnã (1955-1975) (BENTLEY, 1966). Dessa forma, o teatro de rua, enquanto modalidade assim denominada, se consolida no bojo de alguns dos movimentos políticos de sua época, mas, aos poucos, o sentido dado ao termo ampliou-se, abrangendo todo tipo de expressão cênica que ocorresse nas ruas.

No entanto, a despeito da consolidação do termo *teatro de rua* datar dos anos 1960, seus antecedentes históricos são muito mais antigos. Diversos autores, como André Carreira (2005 e 2007), Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti (1999), Alexandre Mate (2009) e Narciso Telles (2012) escreveram acerca das origens da modalidade cênica em questão e nos remetem ao próprio início do teatro grego, às festas dionisíacas e ao carro de Téspis; à tradição dos artistas ambulantes medievais; à *commedia dell'arte*; às propostas de popularização do teatro, no final do século XIX e início do século XX, notadamente na França e Alemanha; e ao agitprop¹¹ russo-soviético.

Pavel Novitsky (1888-1971), artista plástico e organizador de intervenções de agitprop na URSS, ao tratar do importante grupo soviético Blusa Azul, elucida que o coletivo constitui um teatro de variedades vermelhas soviéticas, cujos antepassados encontram-se na “[...] comédia espanhola, em Shakespeare, em Molière, na

¹⁰ *Theater in the Street*, no original. Na tradução brasileira, Yan Michalski (BENTLEY, 1969), opta por *teatro na rua* em vez de *teatro de rua*, provavelmente devido a uma tradução literal, sem, no entanto, referir-se ao debate entre ambos os termos que viria a se estabelecer somente décadas depois em nosso país, uma vez que os termos ainda estavam (e seguem) em consolidação por aqui.

¹¹ Referindo-se ao conjunto de técnicas de agitação e propaganda artísticas, desenvolvidas ou sistematizadas principalmente a partir da revolução de 1917, na Rússia. Iná Camargo Costa, avisa que “[...] a função geral do teatro de agitprop soviético era política em sentido próprio, isto é, tratava-se de uma atividade determinada e patrocinada pelo Estado revolucionário tendo como finalidade a construção do poder soviético. Especificando um pouco mais: os militantes do teatro de agitprop estavam vinculados ao programa político da revolução e definiam suas prioridades a partir dele. Tendo surgido no bojo da guerra civil, este teatro inicialmente cumpriu sua função de ganhar apoio e adeptos para a causa revolucionária e, portanto, de combater no plano simbólico os seus inimigos (imperialismo, burguesia e exércitos brancos). A par disso, cumpriu também a função de informar e treinar a população para participar ativamente do poder soviético, uma vez que se tratava da construção de uma forma de democracia participativa mundialmente inédita (COSTA, 2012, p. 170).

commedia dell'arte [...]” e que teria como precursores os “[...] grupos ambulantes de teatro popular de rua ou de feira, os mágicos e malabaristas ambulantes, os carrosséis, o *raiok*, o *lubok*” (NOVITSKY, 2015 [1928]). Assim, no contexto russo-soviético, provavelmente pelo menos desde fins da década de 1920, o teatro de rua era assim nomeado, remetendo-se a experiências anteriores ao próprio agitprop.

Contemporaneamente, André Carreira considera que

[...] o teatro de rua abarca todos os espetáculos ao ar livre que optam por ficar fora dos teatros convencionais e utilizam espaços urbanos apropriados temporariamente para o fenômeno teatral, permeáveis ao público accidental. Esta modalidade teatral vincula-se, essencialmente, com a necessidade dos teatristas de estabelecer contato direto com um amplo espectro de público que não frequenta as salas teatrais e, em muitos casos, representa um desejo de interferência na silhueta urbana a partir da desconstrução dos usos da cidade (CARREIRA, 2007, p. 54).

Tratando do teatro de rua contemporâneo, o ator, professor e pesquisador Narciso Telles, citando Langsted, apresenta quatro características que deveriam ser observadas pelo ator de rua: “o público heterogêneo, a ‘estética da interrupção’, a admissão dos ruídos da rua e a utilização do cenário urbano” (TELLES, 2012, p. 13). Aproximando-se do conceito de estética popular, o professor Alexandre Mate apresenta ainda o conceito-critério “acessibilidade” como uma das características do teatro de rua. Neste sentido, a obra de teatro de rua necessita oferecer

[...] acessibilidade geográfica – que compreende o espetáculo deslocar-se até onde está o público, que não tem possibilidade de deslocar-se até os espaços em que se encontram os prédios teatrais; acessibilidade temática – os assuntos e seus modos de exposição, sem concessão e sem copiar os produtos da indústria cultural, devem trabalhar com alegorias universais, assimiláveis e que permitam trocas efetivas de experiência entre os artistas e a plateia; acessibilidade visual – os elementos ligados à visualidade, como: tecidos, cortes, cores, escolha de letras que ilustram os estandartes e cartazes, toda a representação pictórica... devem e precisam amparar-se na chamada “cultura de raiz”, que compreende todo tipo de troca e junção por intermédio de uma explosão do imaginativo; acessibilidade interpretativa – em que os modos comportamentais singulares (dos arquetípicos aos estereotipados, prosódias, sacações, apreensões) para safar-se das armadilhas... precisam apresentar-se de maneiras alegóricas (MATE, 2009, p.31).

A modalidade cênica em questão frequentemente se apresenta na rua, de forma explícita ou implícita, a partir da perspectiva da classe trabalhadora, devido ao próprio lócus onde ela acontece e também devido à origem de grande parte de seus fazedores e fazedoras. O ator, diretor e professor Adailton Alves Teixeira destaca que a arte é valorada

[...] de acordo com o lugar e com o grupo social que a pratica ou a quem se destina. Logo, apresentar-se para camadas populares, do ponto de vista de quem cria o imaginário dominante, não tem o mesmo valor, a mesma importância, daquelas obras e artistas que ocupam os espaços ditos consagrados, como os grandes teatros destinados à burguesia. Por isso o estético é condicionado historicamente, seja devido aos sujeitos que o produzem, seja devido às condições materiais de que dispõem esses sujeitos para sua produção (TEIXEIRA, 2016, s/p.)

Assim, praticar, estudar, ensinar e fomentar o teatro de rua é, em certa medida, assumir uma perspectiva de classe e fazer coro aos milhares de “rueiros e rueiras” que atuam a partir deste prisma. Em um país como o nosso, situado na semiperiferia do mundo capitalista (SANTOS, 1999), onde o projeto da modernidade nunca foi concluído e onde ainda reina uma gigantesca desigualdade social, parece ser evidente a necessidade de promover a ocupação cultural das ruas e espaços públicos como enfrentamento simbólico e concreto rumo à novas formas de sociabilidade. Pelos discursos e práxis assumidos pelos seus fazedores e fazedoras, as condições materiais e a perspectiva política são também um dos motivos do notável crescimento que o teatro de rua vem conquistando no país, especialmente desde a década de 1990. Em 1999, o pesquisador e diretor teatral Fernando Peixoto já afirmava:

No Brasil, o teatro de rua está nas raízes das mais autênticas manifestações da identidade cultural nacional, ponto de partida essencial para uma compreensão da poesia popular e de um processo cultural específico. [...] o teatro de rua, no Brasil de hoje, é uma das manifestações mais vivas e significativas da arte cênica nacional (PEIXOTO, 1999, p.143).

Como indicador deste crescimento, temos a criação da já citada Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR, em Salvador, em 2007, que conta com articuladoras e articuladores na quase totalidade dos estados do país e no Distrito Federal e se constitui em um movimento teatral de destaque no âmbito nacional, realizando encontros anuais, muitas vezes em paralelo a mostras e festivais de teatro de rua¹².

Na esteira do processo de fortalecimento dos espaços de articulação, discussão e estudo do teatro de rua, foi criado também, em 2011, na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – Abrace, o Grupo de Trabalho (GT) Artes Cênicas na Rua – sendo, de certa forma, um desdobramento da criação do Núcleo de Pesquisadores de Teatro de Rua, em 2009, em Angra dos

¹² Para mais informações acerca da RBTR, conferir as respectivas páginas nas redes sociais: Facebook (<https://www.facebook.com/redebrasileiradeteatroderua/>), Youtube (<https://www.youtube.com/channel/UCqLPSqW0qUwl3rnkSxnTtog>) e Instagram (<https://www.instagram.com/redebrasileiradeteatroderua/>)

Reis/RJ, no contexto da RBTR. Atualmente, o GT Artes Cênicas na Rua está sob minha coordenação (gestões 2017-2018 e 2019-2020) e tem entre seus objetivos:

- facilitar e incentivar, à comunidade em geral, o acesso às informações e pesquisas sistematizadas nestas áreas por meio do compartilhamento de dados via encontros presenciais, publicações, internet e em outros suportes (impressos e magnéticos);
- estimular, nos trabalhadores-artistas, atividades de registro e produção documental de suas práticas;
- identificar e publicar arquivos, acervos, coleções e entrevistas dos trabalhadores das ACR [Artes Cênicas na Rua]; [...]
- fazer o levantamento (mapa) das ACR no Brasil, por intermédio de coletas de dados com pesquisadores, artistas e espectadores; [...] (ABRACE, 2016).

Como resultado de pressão da RBTR, dos movimentos estaduais de teatro de rua e como reflexo do aumento da inserção do teatro de rua nas universidades, tivemos na última década o surgimento de alguns editais públicos específicos para tal modalidade teatral, que também impulsionaram a produção cênica voltada aos espaços abertos e públicos.

A elaboração de políticas públicas na área de arte, cultura e educação deve levar em consideração o teatro realizado em espaços abertos, uma vez que, de acordo com a Pesquisa de Informações Básicas Municipais (IBGE, 2015), em 2014 apenas 23,4% dos 5.570 municípios brasileiros possuíam teatro ou sala de espetáculo¹³. Esses equipamentos culturais estão concentrados principalmente nas regiões Sudeste, Sul e Centro-Oeste do país e também nas capitais e em cidades com mais de 500 mil habitantes. Nestes municípios, por sua vez, os equipamentos estão concentrados nos bairros centrais ou nas regiões nobres, por isso, a maior parte da população tem dificuldade de acesso aos mesmos.

A pesquisa supracitada indica também que, em 2014, 43,4% dos municípios brasileiros possuíam grupos teatrais em atividade há pelo menos dois anos. Levando em consideração a ampla maioria dos municípios brasileiros que não dispõem de equipamentos culturais adequados para a realização do chamado “teatro de caixa” ou teatro na “caixa preta” e também a existência de grupos teatrais em mais de mil municípios que tampouco dispõem destes equipamentos, é patente a necessidade de incentivo ao teatro de rua, uma vez que este potencialmente “acontece em todos os municípios do Brasil” (TURLE, 2010, p. 120).

¹³ Trata-se de “estabelecimento ou edificação cuja finalidade é a apresentação de arte dramática, música, dança etc” (IBGE, 2015, p.99).

Do ponto de vista da inserção geográfica e espacial do teatro de rua na sociedade brasileira, é possível considerar também a potencialidade que esta modalidade teatral tem em relação a sua inserção nos espaços de educação básica. Não disponho no momento dos dados referentes à porcentagem de escolas de educação básica no país que mantêm edifício teatral ou sala de espetáculo, mas pela experiência cotidiana de tantas educadoras e educadores, é possível imaginar que esse número é bem pequeno. Assim, também no universo da arte-educação e do ensino de Artes na Educação Básica, o teatro de rua e as artes públicas, em geral, podem gerar grande oportunidade de aprendizagem e de relação com a cidade e com o campo, transbordando os limites arbitrários da educação formal, indo além dos muros e grades das escolas.

Porém, não obstante tudo o que foi apresentado, ou seja, a despeito da relevância que a modalidade cênica de rua tem na cena brasileira contemporânea e para a construção de políticas públicas na área de educação e cultura, Licko Turle e Jussara Trindade em 2010 afirmavam que

[...] As escolas de teatro, a crítica teatral e a mídia pouco ou nada dedicaram à modalidade. Nos currículos dos cursos de formação do ator ou teoria teatral, ou nos das escolas de comunicação não há disciplinas que tratem das artes cênicas na rua. É como se a modalidade simplesmente não existisse (TURLE, TRINDADE, 2010, p. 27).

Também Narciso Telles (2007) constata serem raras as informações acerca do teatro de rua por parte dos alunos-atores-pesquisadores da Unirio e Udesc aos quais ministrou aulas no ano de 2006, por conta de seu processo de doutoramento, e ressalta ainda que o tema era quase ausente nos currículos dos respectivos cursos.

As informações disponíveis acerca das instituições de ensino que trabalham com teatro de rua na formação em teatro, dão conta de que a primeira instituição a realizar uma experiência nesse sentido foi a Escola Livre de Teatro de Santo André - ELT, já no primeiro ano de existência da escola, implantada em agosto de 1990. O professor Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos, egresso da primeira turma de formação de atores da referida escola, em entrevista a mim concedida (SANTOS, 2018c) relata que, na ELT, os conteúdos de teatro de rua eram trabalhados

especialmente por Lúgia Veiga¹⁴, no Núcleo de Formação de Atores e por diversos artistas no Núcleo de Circo.

Tais informações podem ser verificadas também no documento oficial¹⁵ *Escola Livre de Teatro de Santo André – Histórico e Perspectivas*, constante como anexo da tese de Simone Carleto (2017). De acordo com o documento supracitado, já no segundo ano de atividades da ELT, em 1991, o núcleo de formação de atores, sob direção de Lúgia Veiga, apresentou o espetáculo de rua *Teatro Pirata*¹⁶, no Paço Municipal de Santo André e a oficina de técnicas circenses fez uma apresentação na Praça do Carmo, no centro andreense.

Quanto ao teatro de rua no ensino superior, inicialmente destaca-se a tese de doutorado de Narciso Telles, *Teatro de rua: dos grupos à sala de aula* (TELLES, 2007)¹⁷, em que o autor dedica-se a pesquisar a pedagogia dos grupos Yuyachkani (Peru), Imbuaça (Aracaju/Sergipe) e o já citado Ói Nós Aqui Traveiz (Porto Alegre/Rio Grande do Sul) e, a partir das experiências junto aos grupos e de suas próprias experiências, desenvolve aulas de teatro de rua no formato de Laboratório de Investigação (posteriormente convalidada como matéria das graduações em Teatro) na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio e como oficina na Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc, no ano de 2006.

A intenção de Telles, na obra citada, foi experimentar e organizar didaticamente procedimentos formativos do ator de teatro de rua, colhidos fundamentalmente em sua pesquisa de campo, apresentando, ao fim, uma proposta de “ficha de disciplina” de teatro de rua, com objetivos, ementa e bibliografia, a ser aplicada na Universidade Federal de Uberlândia – UFU, onde o pesquisador já atuava como docente à época e onde segue trabalhando. Infelizmente, a experiência com teatro de rua na UFU foi descontinuada, por motivos que não foi possível precisar e, portanto, não há

¹⁴ Atriz, autora, diretora teatral, musicista e dançarina, integrou o grupo carioca de dança Coringa e atuou na companhia de teatro de rua italiana Pirata, na década de 1980. É fundadora da Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades, do Rio de Janeiro, que “[...] com espetáculos de teatro de rua, coreografias de pernas de pau e música ao vivo [...] busca recuperar a linguagem musical e gestual dos antigos saltimbancos, atores e músicos circenses populares” (RIO DE JANEIRO, 2020).

¹⁵ O documento não é datado, no entanto, se caracteriza como um relatório acerca dos processos artísticos-pedagógicos da ELT em seus primeiros 32 meses de funcionamento. Como a escola foi implantada em agosto de 1990, depreende-se que o documento seja do início de 1993.

¹⁶ Também Ivanildo Piccoli (SANTOS 2018c), na entrevista a mim concedida, se refere a esse espetáculo, do qual ele participou como ator. Porém, em sua narrativa o espetáculo é chamado de *Los Piratas*.

¹⁷ Tese publicada posteriormente, com algumas alterações e sem os anexos, no livro *Pedagogia do teatro e o teatro de rua* (TELLES, 2012).

diretamente desdobramentos contemporâneos de tal proposta de sistematização do teatro de rua como componente curricular no contexto da universidade referida.

Um pouco mais adiante (no sentido cronológico), o ator, diretor e professor sergipano Toni Edson desenvolve outras experiências pioneiras no contexto do ensino superior. No artigo *A porta da rua é a serventia da escola: intervenções teatrais de rua na academia* (EDSON, 2016), o professor Toni relata a experiência de ministrar a matéria obrigatória Carnavalização e Teatro de Rua no Bacharelado em Teatro da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, durante os anos de 2009 e 2010, quando atuou como professor substituto na referida IES. Em 2010, no 7º Encontro da RBTR, em Canoas/RS, o ator teve a oportunidade de dialogar sobre a experiência da matéria com diversos pesquisadores e professores de distintas regiões do país e, de acordo com a devolutiva dos mesmos, ele era um dos primeiros professores de uma matéria obrigatória voltada para o teatro de rua na matriz curricular de um curso superior de uma universidade federal brasileira. No entanto, dois anos após o término de seu contrato como professor substituto na UFSC, infelizmente a matéria foi retirada do currículo.

Ainda no mesmo artigo, o professor sergipano narra a experiência de desenvolvimento de diversos trabalhos práticos de teatro de rua como estudante de graduação e mestrado, artista colaborador e posteriormente professor de disciplinas na Licenciatura em Teatro da Udesc, entre 2003 e 2008. No caso da Udesc, as matérias não eram especificamente de teatro de rua, mas previam trabalhos práticos que poderiam abarcar a modalidade teatral de rua.

Mais recentemente, Igor Schiavo defende sua tese de doutorado *A Inclusão do Teatro de Rua no Ensino Superior: Uma Experiência Metodológica no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados* (SCHIAVO, 2019). O professor Schiavo buscou, em seu processo de doutoramento, desenvolver, realizar e analisar uma proposta metodológica para o teatro de rua, a ser aplicada no componente curricular eletivo Teatro de Rua, do curso de Artes Cênicas da UFGD. Pude acompanhar parte das importantes atividades realizadas pelo referido professor durante minha pesquisa de campo, as quais serão objeto de reflexão dos Capítulos 1 e 3 da presente tese.

Fundamentalmente, Narciso Telles (*ibid.*) busca estruturar uma proposta metodológica partindo dos grupos para a sala de aula, Igor Schiavo (*ibid.*), por sua

vez, propõe e desenvolve uma proposta em um contexto universitário específico sul-mato-grossense. A pesquisa que aqui se materializa como tese parte, evidentemente, desses relevantes trabalhos que a precederam, mas distingue-se deles em especial por duas características: a primeira seria o caráter mais abrangente da presente pesquisa, no esforço de traçar um panorama da inserção do teatro de rua nos currículos dos cursos superiores de Teatro e Artes Cênicas no país; a segunda pelo aprofundamento na análise e sistematização de algumas experiências por mim vivenciadas ou a mim narradas durante a pesquisa de campo, inclusive, como já citado, parcela da experiência do professor Schiavo, entre vários outros colaboradores e colaboradoras.

Os dados levantados na presente pesquisa e detalhados no primeiro capítulo desta tese indicam que a inserção do teatro de rua nas IES ainda é muito pequena. Este cenário, de certa forma, reflete a desvalorização que a modalidade ainda sofre no meio cultural e acadêmico. A provável origem desta desvalorização nos remete a questões políticas e de classe, como indicado por Adailton Alves Teixeira (2012, 2016), por isso é necessário olhar e refletir acerca de sua ainda pequena inserção no contexto acadêmico e propor estratégias metodológicas (e também políticas) para reversão deste quadro.

Avançando para outra seara, considero que no processo de pesquisa aqui proposto não há como fugir da problematização em relação à própria educação formal em nível superior. Dada a radicalidade estética e política do teatro de rua e de tantas outras modalidades teatrais e linguagens do campo das Artes, muitas vezes a experiência de formação universitária na área artística fica muito aquém da riqueza potencial de aprendizado.

Narciso Telles (2012) afirma que no meio universitário frequentemente as práticas de ensino e pesquisa mantêm-se distantes do exercício artístico. Por sua vez, a diretora e especialista em ensino de dança Isabel Marques (2011), ao tratar da inserção da Arte no universo da educação básica, ressalta que a separação *a priori* das funções de docente e artista pode prejudicar um processo de ensino-aprendizagem consistente e significativo, reforçando a visão segundo a qual o professor não teria capacidade para “interpretar, criar, dirigir, produzir e, enfim, ingressar com qualidade e compromisso no universo da arte propriamente dito” (MARQUES, 2011, p. 65). Sem desconsiderar a necessidade de reflexão

sistematizada na área de educação para quem deseja lecionar, a autora propõe a busca do diálogo “entre o mundo da arte e o mundo da educação na própria atuação do professor” (2011, p. 66).

As considerações de Isabel Marques são significativas também para refletirmos acerca do ensino superior em Arte e influenciam inclusive o professor Narciso Telles, que defende os conceitos de artista-docente e artista-pesquisador:

[...] É importante a prática artística, mesmo circunscrita no espaço da universidade, como um fator que alimenta a reflexão em arte e a prática diária da docência. Não percebemos como auto-excludentes as relações entre o fazer, o saber e o ensinar na área teatral [...] (TELLES, 2012, p. 39).

Analisar o sentido e a forma de inserção desta modalidade no universo acadêmico implica, portanto, perceber e questionar parte das fragilidades do sistema de ensino superior, com as obrigações de cumprimentos de créditos, realizações de provas e sistemas de avaliação que pressupõem a quantificação do aprendizado. Um olhar crítico e sensível à pertinência e sentido do teatro de rua na esfera universitária, demanda também a revisitação do sentido da própria educação superior em Artes, pois talvez sua maior potencialidade de aprendizagem esteja nas frestas do sistema educacional tal como ele é estruturado e não somente nas matrizes curriculares e documentos pedagógicos, ainda que estes mantenham sua importância como forma oficial de garantia de espaço dentro da rede de ensino.

Por meio desta pesquisa, busquei debruçar-me sobre as experiências existentes de ensino de teatro de rua no âmbito da formação acadêmica em Artes Cênicas, analisando tanto seu viés explícito e pragmático, nos documentos oficiais, mas também acompanhando o dia-a-dia dos processos de aulas e projetos de teatro de rua em algumas IES do país, à caça das brechas existentes no sistema formal.

Um princípio de sistematização do teatro de rua brasileiro

Como recorte didático para a pesquisa, parto de um princípio de sistematização construída de forma compartilhada com o professor Adailton Alves Teixeira, durante o planejamento das matérias optativas Teatro de Rua I e II, na Unir. O professor Adailton Alves considera que o teatro de rua brasileiro tenha três matrizes predominantes e que deveriam ser consideradas por ocasião do ensino desta modalidade, a saber:

- Culturas populares (incluindo relações com folguedos, danças dramáticas, literatura de cordel e a influências da *commedia dell'arte*);
- Teatro Político (com influências do *agitprop* russo soviético e do teatro épico-dialético brechtiano, com forte presença no cenário nacional especialmente a partir da década de 1960);
- Circo e palhaçada.

Em entrevista a mim concedida, Adailton Alves assim conceitua as matrizes por ele reconhecidas:

Entendo que o teatro de rua brasileiro tenha três matrizes fundamentais. Evidentemente, elas são separadas apenas por um entendimento didático, mas quem trabalha com a rua acaba misturando duas ou todas. Ao se aprofundar a questão, há uma matriz que é muito próxima a certa cultura popular, inclusive mais europeia, que teria a ver com a tradição popular mesmo e também da igreja católica. Então, é preciso considerar, dentre outras questões, por exemplo, a influência das procissões, do boi, do cavalo marinho, todos de uma tradição arraigada e também muito religiosa. Mário de Andrade nomeou e coligiu tais tradições como sendo danças dramáticas, referindo-se à tradição popular brasileira. Mas na cultura popular tem muita recriação do boi na rua.

A outra matriz, que nomeio como sendo de natureza política, concerne àquilo que nos chega, de alguma maneira, via o Teatro de Arena de São Paulo. É um teatro que vem do *agitprop*, agitação e propaganda russo-soviética, e que só chega ao Brasil via o Arena. Nesse momento se começa uma apropriação e uma aproximação com Brecht. Aí há a radicalização dentro do Teatro de Arena, quando o Vianinha rompe com o grupo e vai montar os Centros Populares de Cultura. É quando as proposições do *agitprop* aparecem de maneira fundamental. [...]

Por fim, a terceira matriz seria a circense, que talvez seja a que encontremos frequentemente com mais especificidade, sem estar tão mesclada às demais. Tal matriz é mais notável a partir da década de 1980, porque no Brasil, praticamente só na década de 80 do século passado começa a se poder aprender circo sem ser de família circense. Até nos anos 1950 o circo viveu um certo auge no Brasil. Depois começa o desmonte e o sonho de alguns mestres era poder criar escolas. [...]

O professor André Carreira tende a colocar a influência de alguns elementos circenses no teatro de rua brasileiro como tendo vindo via Odin Teatret e Eugênio Barba. Mas não veio daí, na verdade isso vem da própria tradição circense, que é também popular. Em relação às matrizes do teatro de rua, nós separamos o circense do popular por uma questão de entendimento. (TEIXEIRA, 2020b, s/p.).

Outro fator para distinguirmos a matriz das “culturas populares” e a do “circo e palhaçada” seria devido ao fato de que a tradição do circo moderno é mais facilmente reconhecível e delimitável a partir de uma linhagem, em alguma medida também popular, porém eurocentrada. Em geral, a matriz circense é mais “pasteurizada” em relação aos aspectos ritualísticos e à expressão religiosa que é inerente à grande

parte das demais manifestações das culturas populares brasileiras. Assim, de certa forma, o circo seria uma entre muitas expressões da cultura popular, mas, a fim de valorizar e reconhecer a diversidade das culturas populares brasileiras e também identificar a especificidade da tradição circense moderna (inclusive devido a seu caráter assumidamente comercial¹⁸), propomos tal distinção no âmbito do ensino de teatro de rua.

Poderíamos acrescentar também uma quarta dimensão ao ensino de teatro de rua, mas que não seria exatamente uma matriz: a dimensão da performance e das intervenções urbanas. Porém, como no caso do curso da Unir nós já temos uma matéria obrigatória específica para tratar da linguagem da performance, não consideramos necessário inseri-la no conteúdo programático de nossas matérias optativas de teatro de rua.

Detalhando um pouco mais, é possível considerar que o teatro de rua brasileiro possa ser praticado e reconhecido por meio de três matrizes (popular, circense e política) e uma vertente (da intervenção urbana). A distinção aqui se daria a partir do sentido das palavras matriz e vertente. Matriz concerne, em sentido figurado, como seminal ou “aquilo que é fonte ou origem”, cuja etimologia vem do latim *matrix*, *icis* significando mãe, tronco, origem ou útero (MATRIZ, 2001). Vertente, por sua vez, etimologicamente é oriunda do latim *verto*, cujo significado remete ao verbo verter, como “ter sua fonte ou origem em; derivar, brotar” (VERTENTE, 2001, s/p.).

Assim, as culturas populares e o circo (mesmo o circo moderno) são, sem sombra de dúvida, antecedentes do teatro de rua brasileiro contemporâneo e podem ser consideradas como duas de suas matrizes. O teatro político assumido enquanto tal, em suas formas de agitprop e teatro épico dialético, também antecede e influencia diretamente as práticas cênicas nacionais de rua. No entanto, a intervenção urbana, o dito teatro performativo ou mesmo o teatro de invasão, como denominado por André Carreira (2019), dentre outros, são consolidados em solo nacional posteriormente às primeiras experiências nacionais denominadas por teatro de rua. Tais práticas não são propriamente originárias de nosso teatro de rua, mas relacionam-se com este a partir de diversas influências, externas e internas.

Roberto Schwarz (2014), no ensaio *Nacional por subtração* problematiza a sensação da gente brasileira e latino-americana, em geral, de que nossa vida cultural

¹⁸ Cf. *Palhaços*. Mario Bolognesi (2003).

teria um caráter postiço, inautêntico, caracterizando-se como pálida imitação da vida cultural dos países ditos avançados (ou da metrópole, em termos coloniais). Ao tratar dos estudos de literatura, Schwarz considera que, em nosso país, a transição entre as escolas (ou doutrinas) de análise acadêmica se dê muito mais devido ao prestígio que estas últimas conquistam na Europa ou nos EUA, do que devido ao esgotamento dos projetos analíticos. Não seria imprudente traçar uma analogia com o campo dos movimentos artísticos em solo nacional, na medida em que estes, em linhas gerais, tampouco costumam ter o necessário aprofundamento e difusão no tecido social, antes que a “corrida do novo pelo novo”¹⁹, atrole os processos de criação artística e de explicitação de suas contradições.

Desta sorte, a chamada má-formação cultural brasileira (ou seu caráter postiço, como referido anteriormente) “[...] manifesta a ordem da atualidade a mesmo título que o progresso dos países adiantados” (SCHWARZ, 2014, p. 99), uma vez que é parte do mesmo processo capitalista mundial. Seria irreal, portanto, opor de forma estanque o nacional ao estrangeiro, bem como o original ao imitado, mas também não seria pertinente, de uma perspectiva crítica, a mera tentativa de reprodução dos modelos estrangeiros, “ao sabor dos ventos” da moda ou dos fetiches artísticos e acadêmicos do momento.

Retomando à temática das matrizes e vertente do teatro de rua brasileiro, a despeito das influências externas (como de grupos e artistas europeus e estadunidenses) as práticas ditas performativas ou de intervenção, sempre estiverem presentes nas culturas populares²⁰, por isso, não é o caso de reconhecer nas novas

¹⁹ Schwarz não defende nem a “continuidade pela continuidade” nem o “culto ao novo”, pois, sem o devido “[...] adensamento cultural, dependente de alianças ou confrontos entre disciplinas científicas, modalidades artísticas e posições sociais ou políticas” (SCHWARZ, 2014, p. 83) a própria ideia de ruptura não significa nada.

²⁰ No texto com fins pedagógicos *De como um pouquinho de história não faz mal a ninguém*, publicado no portal Teatro sem cortinas, da Unesp, Alexandre Mate escreve: “Sem fazer referência a muitas das manifestações populares, sobretudo àquelas ligadas mais especificamente à linguagem teatral – desenvolvidas ao longo da história da humanidade, que de diferentes modos transitaram com expedientes hoje ditos de vanguarda e tão “caros” à performance: como espontaneidade, não elaboração apriorística da obra, forte apelo à visualidade, participação não apenas contemplativa dos espectadores, mistura de diferentes linguagens e produtos artísticos ao mesmo tempo e reunidas em um mesmo espaço etc –, sabe-se que alguns movimentos artísticos (ou antimovimentos como queriam muitos dos arautos dessas tendências) como o Dadaísmo – Zurique/1916 e Surrealismo – Paris/1922, desenvolveram-se buscando implodir os cânones de uma arte mais comportada, asséptica, pausterizada e burguesa e explodir as relações daí advindas. De outro modo, ainda, pode-se dizer que o conceito segregador e estanque das artes (e segundo o qual cada artista: gênio incompreendido, angustiado e criador solitário dedicava-se apenas a uma linguagem artística) caiu por água abaixo, na medida que novas experimentações se apresentavam e se estruturavam” (MATE, 200-?, p. 2).

nomenclaturas, ao sabor da moda, uma matriz do teatro de rua brasileiro, se não uma vertente sua, ou seja, um desdobramento posterior que bebe de diversas fontes pré-existentes. Não afirmo que, no Brasil, o teatro de rua teria originado a intervenção urbana ou as práticas performativas de rua, mas que o rol de práticas que circundam em torno do teatro de rua brasileiro contemporâneo e que se filiam, em maior ou menor grau, ao teatro performativo e à intervenção urbana, são uma vertente que deságua mais recentemente no cenário cultural, tendo as matrizes popular, política e circense também como seu berço, quer isso seja reconhecido ou não.

Busco explicitar tal sistematização a partir da Figura 1, a seguir:

Figura 1 – Matrizes e vertente do teatro de rua brasileiro contemporâneo

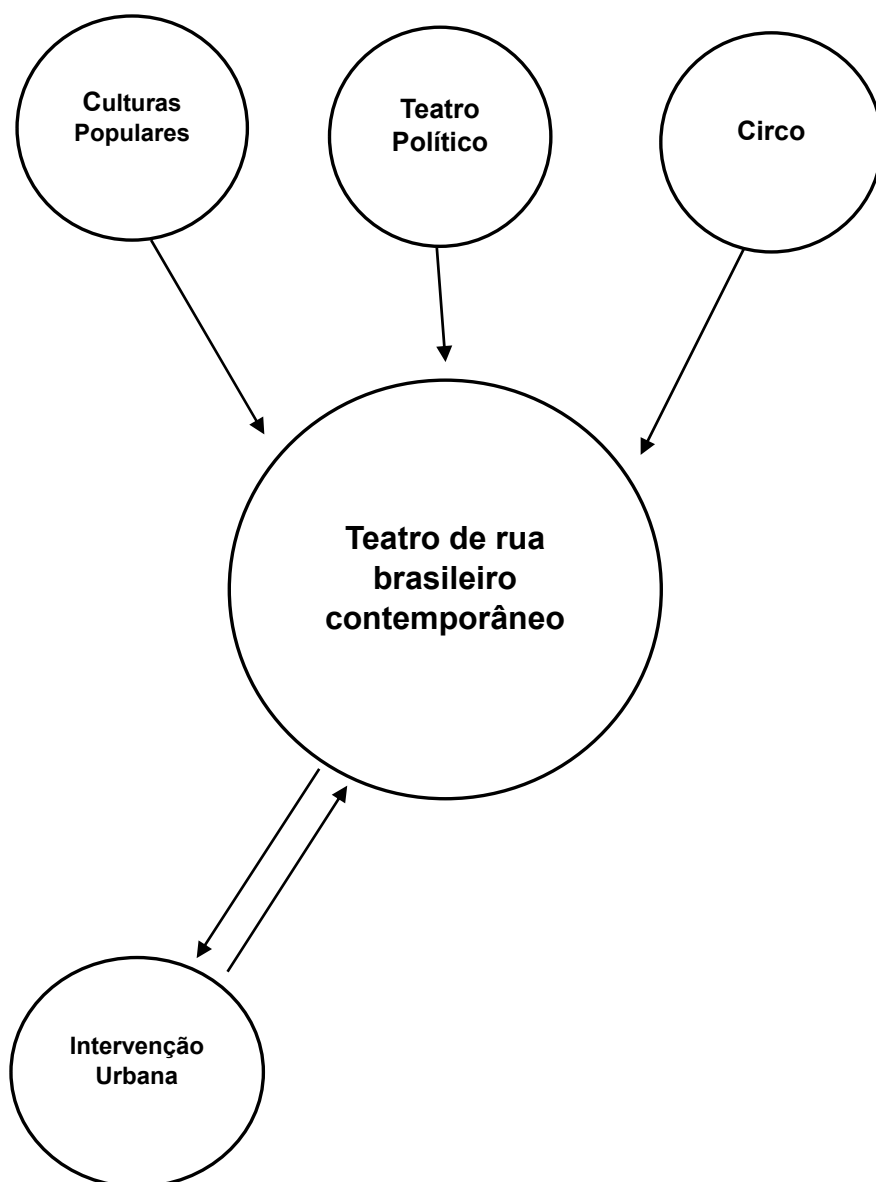


Figura elaborada pelo autor

Mas, é sempre válido ressaltar que, como toda classificação, essas matrizes e vertentes apresentadas não são estanques, há interpenetração entre elas e as formas resultantes são sempre híbridas. Esta divisão foi estruturada como estratégia pedagógica para apresentar aos nossos e às nossas estudantes um panorama do teatro de rua realizado no Brasil e experimentar, senão todas, ao menos parte destas matrizes de forma prática. Ainda assim, é preciso empreender um esforço crítico anticolonial para desvelar ideologias classistas hegemônicas e até racistas que podem estar por trás de certas abordagens de nossa história teatral, inclusive do teatro de rua.

Enfim, a classificação do teatro de rua brasileiro em matrizes, ainda que com divergências e distintas abordagens, é aceita e aplicada por colegas do campo do teatro de rua e também dialoga com o que indicam alguns dos principais estudos acadêmicos acerca do teatro de rua no Brasil.

Nesse sentido, Narciso Telles (2007, 2012) verifica três formas dramatúrgicas para o teatro de rua: popular e cômica (na qual o autor agrega tanto as tradições circenses como aquelas propriamente teatrais e populares de longa duração)²¹; épica, fundamentada especialmente em Brecht; e uma última vinculada às possibilidades de relação da obra com o espaço urbano, que o autor aproxima à noção de teatro de invasão. Igor Schiavo (2019) postula que as características dramatúrgicas seriam uma das especificidades fundamentais do teatro de rua e, a partir de Telles (2012) também nomeia três tipos de dramaturgia: cultura popular, crítica social e apropriação do espaço.

As três formas dramatúrgicas elencadas por Telles e Schiavo poderiam ser relacionadas às aqui chamadas matrizes e vertente do teatro de rua brasileiro. Nesse caso, uma dramaturgia cujo eixo central concerne à cultura popular estaria associada, evidentemente, à matriz por mim chamada de culturas populares. Por sua vez, a dramaturgia de crítica social estaria relacionada à matriz do teatro político. E, por fim,

²¹ No sentido historiográfico, conforme Fernand Braudel (2014). Para o autor, a longa duração, em história, concerne, entre outros aspectos, à *estrutura*, uma articulação de relações que permanecem por muito tempo, através de uma infinidade de gerações. A longa duração é delineada em contraponto ao tempo curto, fático, ligado aos eventos, “[...] à medida dos indivíduos, da vida cotidiana, de nossas ilusões, de nossas rápidas tomadas de consciência” (*ibid.*, p. 45). Porém, para Braudel, na obra já citada, a defesa da longa duração não é proposta como rejeição à perspectiva do tempo curto, uma vez que “[...] a história é a soma de todas as histórias possíveis – uma coleção de mistérios e de pontos de vista, de ontem, de hoje e de amanhã” (*ibid.*, p. 53).

a dramaturgia de apropriação do espaço seria relacionada ao que chamo de vertente das intervenções urbanas.

No entanto, talvez o termo “dramaturgia” não seja o mais adequado para estruturar uma possível sistematização do teatro de rua brasileiro, uma vez que ele pode remeter a um entendimento mais estrito, ligado à literatura dramática. É evidente que, na contemporaneidade, o significado de dramaturgia pode ser muito mais amplo que a simples referência ao texto dramático. Alexandre Mate apresenta a etimologia da palavra, que

[...] aglutina o conceito de ação (com sentido conotativo do verbo grego *draos*, que declinado na primeira pessoa do presente significa: posso, faço, alcanço, conquisto) e *tourgós*, cujo sentido pode ser traduzido – na condição de processo – ao ato de tecer. Portanto, dramaturgo, no contexto histórico de seu aparecimento (século V a.C.), é aquele tece e imbrica certo tipo de ações, que interessa à história oficial, normalmente, constituída por heróis ou mitos cosmogônicos (MATE, 2013, p. 31).

Por sua vez, Calixto de Inhamuns (2013), importante ator, diretor e dramaturgo cearense radicado em São Paulo, ao tratar de teatro de rua - e adotando novos modos de entender e ter uma dimensão do conceito - pressupõe a existência de pelos três tipos de dramaturgias: dramaturgia do texto (que seria a dramaturgia *strictu sensu*, ou seja, o texto escrito); dramaturgia da encenação (que diz respeito à criação de uma estrutura dramatúrgica, em diálogo com o texto base, de arranjo de cena para os atores e as atrizes) e dramaturgia do ator (também denominada partitura dos papéis, personagens ou figuras-tipo). O dramaturgo ressalta ainda que no teatro de rua a dramaturgia da encenação seria mais importante que o próprio texto.

Então, retornando ao assunto das categorias elencadas para o teatro de rua brasileiro, Narciso Telles (2007, 2012) se vale do termo “formas dramatúrgicas” para, em certa medida, organizar diferentes abordagens da produção teatral de rua nacional. Podemos considerar que o autor está se referindo à dramaturgia em um sentido amplo, que incluiria as dramaturgias anteriormente citadas a partir de Calixto de Inhamuns, bem como outras mais, como dramaturgia espacial, dramaturgia sonora e não estaria restrito somente à dramaturgia textual, contudo, tal delimitação (mais ampla ou mais restrita) não fica completamente explicitada nos textos do autor.

Outro motivo para não se valer do conceito de dramaturgia como central na sistematização do teatro de rua brasileiro é devido a este último ser alheio à parcela considerável das práticas culturais que vieram a originar o teatro de rua tal como o

conhecemos e que seguem influenciando-o na contemporaneidade. Assim, como será explicitado no Capítulo 2 da presente tese, as influências e potencialidades das diversas culturas populares junto ao teatro de rua devem ser apreendidas e praticadas para muito além da dramaturgia textual e da própria dramaturgia em um sentido amplo, pois este último sentido seria, ainda assim, restrito ao campo do teatro como linguagem artística.

Portanto, defendo aqui a classificação em matrizes e vertente como mais pertinente ao potencial pedagógico, político e cultural do teatro de rua e mais condizente com o trajeto analítico que apresento nos capítulos deste texto. Não obstante as críticas e diferenciações que acabo de traçar, é evidente que a categorização aqui apresentada parte das obras dos autores citados, que me antecederam e que, sem os quais, sequer seria possível avançar na problematização e reflexões. E, para avançar um pouco mais nas macro reflexões acerca do teatro de rua, trago a seguir mais aspectos conceituais.

Algumas dimensões estruturantes do teatro de rua

Tendo em vista as definições previamente citadas e as matrizes e vertente do teatro de rua anteriormente referidas, apresento mais algumas balizas conceituais em torno de possíveis dimensões estruturantes do teatro de rua enquanto modalidade teatral específica. Para tanto, parto da já citada tese de Igor Schiavo (2019).

O autor suprarreferido considera que as especificidades fundamentais no teatro de rua seriam ligadas às dramaturgias (e às formas de trabalhar as narrativas), às formas da relação com o público e às formas de relação com o espaço de representação.

Em vez de nomear por “especificidades fundamentais do teatro de rua” talvez fosse mais preciso nomeá-las como “dimensões estruturantes do teatro de rua”, uma vez que várias das características elencadas não são específicas da modalidade teatral em questão, pois são compartilhadas e oriundas de outras tantas práticas cênicas. Em que pese tal crítica, considero muito relevante tal sistematização proposta pelo professor da UFGD, pois reúne diversos elementos que auxiliam no planejamento pedagógico para matérias ou cursos de teatro de rua.

Reiterando o que foi debatido anteriormente, relaciono a sistematização das dramaturgias de teatro de rua elencadas por Schiavo (*ibid.*) com as matrizes e vertente

do teatro de rua descritas na presente tese, porém não as utilizo exatamente da mesma forma que o professor da UFGD. Assim, utilizo a sistematização desenvolvida pelo professor Igor especialmente no tocante às dimensões (pelo autor denominadas como especificidades) de espaço de representação e formas de relação com o público

No tocante à interação com o público, o professor da UFGD reconhece que há espetáculos que se denominam como teatro de rua e utilizam a chamada quarta parede (uma parede imaginária, típica do teatro ilusionista, fazendo com que não seja buscado nenhum tipo de interação com o público), mas refuta tal proposição estético-política em sua proposta metodológica. Assim, as demais opções de relação com o público seriam: interação indireta; interação direta e interação transformadora.

A interação indireta é relacionada pelo autor com a técnica da triangulação e com as relações de cumplicidade estabelecidas em apresentações no domínio da palhaçada. Assim, por exemplo, quando artistas, ao realizarem uma ação, imediatamente procuram “[...] o olhar de alguém do público para compartilhar e legitimar seu ato” (SCHIAVO, 2019, p. 78), efetivando a triangulação. A interação indireta se referiria também a quando artistas proferem falas e textos diretamente ao público, porém, não necessariamente esperam uma resposta, fazendo-o especialmente para efetivar a cumplicidade ou potencializar o riso.

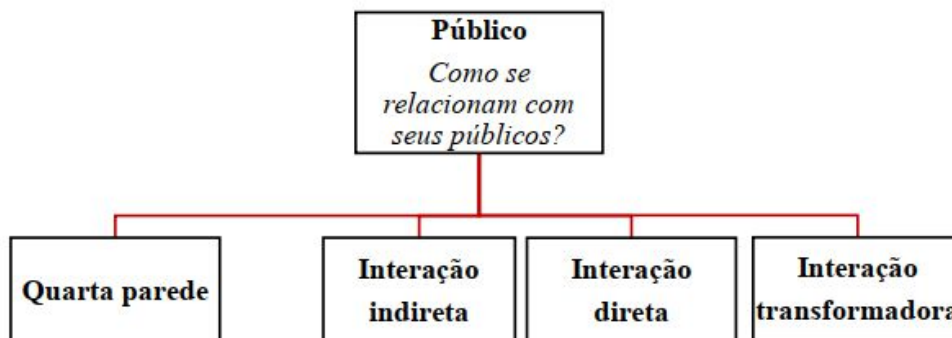
Por sua vez a interação direta se caracterizaria por

[...] uma variedade de ações em que se busca a resposta da plateia. O debate e o improviso são características exploradas com este tipo de interação, porém o roteiro preestabelecido não se altera. Por último, aquela que denominei **interação transformadora** se trata de obras em que a resposta da plateia transforma a encenação, modifica a sequência das ações, sejam elas imprevistas ou previamente exploradas. Em diálogo com a ideia de poéticas transformadoras, o grau de interação aqui faz parte da criação artística, o evento se faz na transformação do público em agente compositor (*id.*, *ibid.*, p. 78).

As proposições do autor, no tocante às formas de relação com o público nos diversos teatro(s) de rua estão sintetizadas na figura a seguir:

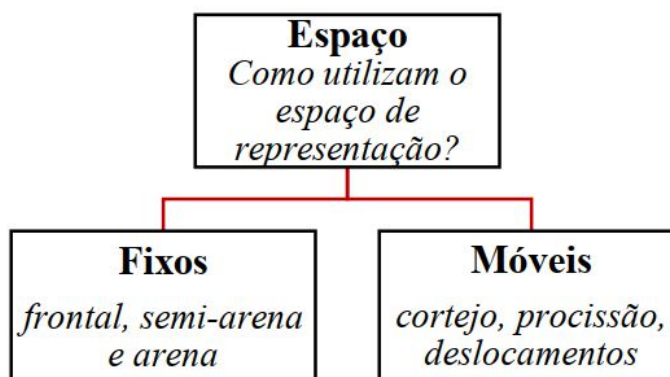
Figura 2 – Teatro(s) de rua e formas de relação com seus públicos

Fonte: Schiavo (2019, p. 77)



Na sequência, o professor Igor classifica as formas de utilização do espaço nos teatro(s) de rua conforme o modelo explicitado na figura a seguir:

Figura 3 - Teatro(s) de rua e formas de utilização dos espaços de representação



Fonte: Schiavo (2019, p. 78)

Conforme o autor,

As formas que considere fixas são aquelas em que a configuração do espaço de representação não se altera ao longo da obra. Aponto aqui as utilizações frontais, em semi-arena e em arena. Como definição de utilização em espaço frontal, temos espetáculos em que atores e atrizes se colocam frente ao público para realizar sua arte. Em semi-arena, temos uma pequena variação do frontal, com as laterais do espaço cênico ocupadas pelo público. O espaço em arena ou a roda, como é conhecida para os fazedores de Teatro de Rua, talvez seja a forma mais utilizada por artistas de rua, com público circundando a cena.

Os que se utilizam do espaço móvel caracterizam-se por realizar deslocamentos e por não haver um espaço fechado em si, também conhecidos como espetáculos itinerantes. O espaço se constrói na medida em que artistas e público transitam. Como exemplos de utilização móvel do espaço de representação, temos desde o teatro com características de procissão e cortejo, oriundos das tradições de manifestações populares, até os espetáculos que mapeiam e definem uma sequência de deslocamentos

que ajudam a contar a história e envolver o público como parte integrante do teatro (*id.*, *ibid.*, p. 79).

É evidente que tais categorizações (assim como as demais já apresentadas nessa tese) são propostas por Schiavo com fins didáticos, uma vez que uma mesma obra de teatro de rua pode se valer de formas fixas e móveis na mesma encenação. Como exemplo cito *Este lado para cima – isto não é um espetáculo* da Brava Companhia²², de São Paulo, cuja encenação começa com um provocativo deslocamento pelo espaço urbano (não se configurando, no entanto, como um cortejo ou procissão nos moldes das culturas populares), estabelece-se em roda, formato no qual a maior parte da obra acontece e, ao final, novamente segue em deslocamento pelo espaço urbano.

Mesmo considerando os hibridismos e sobreposições entre as categorias elencadas pelo professor Igor, tal categorização pode ser extremamente funcional no ensino-aprendizagem de teatro de rua, pois percebo em minha experiência docente que isso tende a auxiliar a elucidação de procedimentos de atuação e encenação junto a estudantes. Por isso, retomarei tais categorias ao longo dos Capítulos 2 e 3 do presente texto, cotejando-as com diversos exemplos de ensino em teatro de rua.

Mas, para concluir esta Introdução, voltemos, enfim, ao itinerário desta tese: no campo de pesquisa foi possível identificar as três matrizes e a vertente anteriormente elencadas (popular, circense, política e interventiva/performativa), no entanto, opto por me aprofundar especialmente nas matrizes popular e política, uma vez que elas foram as que mais reverberaram nas entrevistas e práticas de observação participante.

No Brasil, o campo da pesquisa acadêmica acerca do circo e da palhaçada vem se desenvolvendo juntamente com o do teatro de rua, tendo, por exemplo, conquistado um grupo de trabalho específico dentro da Abrace. Além disso, suas interfaces com o universo do teatro popular e, eventualmente também com o do teatro político, são inúmeras, como demonstram por exemplo, os estudos do professor Ivanildo Piccoli dos Santos (2015, 2008). Por ser objeto de diversos estudos e publicações recentes, inclusive alguns em andamento²³, penso não ter sido grande

²² A gravação da peça está disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=54u65K1hV6M> e sua dramaturgia consta do volume IV do *Caderno de Erros* da Brava Companhia (ALMEIDA, 2015). Ainda a respeito da mesma obra teatral vale a pena conferir a dissertação de mestrado de Beatriz Calló (2018).

²³ A esse respeito, vale conferir, entre outros, Bolognesi (2016); Palhaço Chacovacci (2016); a pesquisa de doutorado de Felipe Bracciali, cujo título provisório (em razão de o pesquisador ainda não ter defendido sua tese) é *As múltiplas artes de formar palhaços e palhaços pelo Brasil* e a pesquisa de

perda a escolha por não detalhar a matriz circense nesta pesquisa, mas ressalto a importância de tal matriz nos processos de ensino-aprendizagem de teatro de rua.

Por sua vez, a área da performance e da intervenção urbana – não obstante ter sido identificada no campo de pesquisa, especialmente a partir das práticas docentes da professora Ariane Guerra (UFGD) e do professor Marcelo Rocco (UFSJ/Ufop) – apresenta fricções, imbricamentos e eventuais conflitos conceituais e procedimentais com o universo do teatro de rua, que demandariam nova, aprofundada e vasta pesquisa que excederia os limites deste doutorado. Assim, devido ao limite temporal e de escopo da presente tese, opto por não tratar especificamente das relações entre teatro de rua e intervenção urbana/performance no ensino superior em teatro e, portanto, não me detenho no relato e análise das práticas da professora Ariane Guerra e do professor Marcelo Rocco, já citados. Penso que os imbricamentos entre teatro de rua e intervenção urbana (não apenas no contexto do ensino superior) merecem um estudo específico, amplo e aprofundado, condizente com a complexidade e riqueza do tema.

A tese, enfim, está estruturada com um primeiro capítulo dedicado ao teatro de rua na perspectiva curricular universitária, detalhando parte do histórico do ensino de teatro no país, bem com alguns aspectos dos projetos pedagógicos das IES estudadas; um segundo capítulo tratando de relações entre teatro de rua e culturas populares no âmbito do ensino superior de teatro; e um terceiro capítulo focado nas relações entre teatro de rua e teatro político, também a partir das experiências dos cursos superiores públicos de Teatro no Brasil.

doutorado de Mônica Lua Barreto, cujo título, também provisório (pelo mesmo motivo anterior), é *Quando o circo atravessa a rua: a formação do artista e os espaços públicos*.

Capítulo 1

Pontes, viadutos, becos, largos e praças: O teatro de rua na perspectiva curricular universitária

Bordar, num pano de linho
Um poema tambor que desperte o vizinho.
Pintar, no asfalto e no rosto
Um poema alvoroço que adormeça a cidade.
Dançar com tamancos na praça
Cantar, porque um grito já não basta
Esfarrapados, banguelas e
Meninos de rua, poetas, babás.
Vistam seus trapos, abram os teatros,
É hora de começar:
Alerta, desperta, ainda cabe sonhar!
Alerta, desperta, ainda cabe sonhar!
Jonathan Silva (*Ainda cabe sonhar*)²⁴.

Antes de pensarmos qual seria o papel do teatro de rua na formação superior em teatro, é necessário refletirmos acerca do papel do ensino superior e, em especial, das universidades, na contemporaneidade, principalmente no Brasil. Atacada de diversos lados, a universidade brasileira encontra-se sob o fogo cruzado dos conservadores religiosos e políticos (vide o projeto Escola sem Partido²⁵), das propostas privatistas do ensino superior e das demandas de democratização de acesso, entre muitas outras questões. Tal cenário é fruto do processo histórico de instituição da universidade, notadamente no mundo ocidental.

Por isso, para tratar das especificidades da situação universitária brasileira é preciso compreender, também, o histórico do ensino superior (mesmo que de forma introdutória) e seu complexo cenário mundial, diretamente relacionado à atual fase do capitalismo, em sua face neoliberal. O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2018b, 2011, 1999) afirma que a instituição universidade tem enfrentado nas

²⁴ Canção composta, originalmente, para o espetáculo *Cantata para um Bastidor de Utopias* (2013), da Companhia do Tijolo, de São Paulo. A Cia. do Tijolo, à época da primeira temporada do espetáculo em epígrafe, era formada por Dinho Lima Flor, Fabiana Vasconcelos Barbosa, Jonathan Silva, Karen Menatti, Lilian de Lima, Rodrigo Mercadante, Rogério Tarifa, Silvana Marcondes e Thais Pimpão. Para além da linguagem teatral, a canção se transformou em um ícone do lado progressista da campanha eleitoral para presidente do país do ano de 2018, sendo cantada em manifestações alinhadas à esquerda, em apoio à candidatura de Fernando Haddad, do Partido dos Trabalhadores.

²⁵ “Escola Sem Partido – ESP, movimento de caráter liberal-reacionário, iniciado por página na *internet* a partir de 2004, ampliando sua visibilidade com a criação de projetos de lei a respeito do tema tramitados na Câmara dos Deputados brasileira, em estados e municípios. Com arcabouço preconceituoso, autoritário e contraditório, postula a suposta neutralidade educacional” (CARLETO, 2017, p. 11).

últimas décadas uma crise em sua hegemonia, devido às contradições entre suas funções tradicionais (que remontam à Idade Média europeia, com o surgimento das primeiras universidades da Europa²⁶) e as funções que lhe foram (ou tentaram ser) atribuídas ao longo do século XX. Quais seriam essas funções?

A partir dos escritos da professora Marilena Chaui (2001) e também de Boaventura de Sousa Santos (2018b, 2011, 1999) podemos afirmar que, em linhas gerais, as funções tradicionais da universidade se caracterizariam na produção de conhecimento privilegiado e formação das elites. Inicialmente, tal conhecimento dizia respeito, entre outros aspectos, à elaboração de teorias jurídicas e teológicas que fundamentassem o poder político dominante e seu corolário ideológico. Com o advento das universidades modernas, houve certa alteração no teor desses conhecimentos, na medida em que a heteronomia do saber que era aceito na universidade medieval, sob o jugo da Igreja Católica Apostólica Romana, passa a ser enfrentada e transformada²⁷.

²⁶ Do ponto de vista do modelo universitário hegemônico, na história ocidental, a Universidade de Bolonha, fundada em 1088, é considerada a primeira universidade, seguida pela universidade de Paris (criada por volta de 1096), sendo que principalmente esta última serviu de modelo às demais universidades medievais. Tanto a Universidade de Bolonha quanto a de Paris seguem influentes, em termos de produção acadêmica, até os dias de hoje. Contudo, séculos antes, no mundo árabe, instituições de ensino assemelhadas às futuras universidades já estavam em funcionamento, como a Universidade de Al-Karaouine (Al Quaraouiyine) em Marrocos, criada no ano de 859 D.C e a Universidade Al-Azhar – a segunda universidade mais antiga ainda em atividade, fundada entre 970 e 972, localizada no Cairo, Egito (BORTOLANZA, 2017). Boaventura de Sousa Santos (2018a) considera que talvez a primeira universidade nos moldes modernos tenha sido a de Al-Azhar e cita também a universidade de Tombuctu, hoje no território do Mali, como uma das mais antigas. Em relação às universidades antigas e já não mais existentes, destacam-se várias universidades budistas, entre elas especialmente a de Nalanda, na Índia, cuja criação remete ao século II D.C e cujas aulas e estudos tratavam não apenas de temas filosóficos budistas, mas também de lógica, gramática, medicina e astronomia (CENTRO NALANDA, 2020). Ou seja, a narrativa do “início” da universidade nos moldes modernos a partir de Bolonha, como bem ressalta Santos (*op. cit.*), pode ser considerada uma perspectiva eurocêntrica e colonialista. Na perspectiva histórica eurocentrada, as universidades árabes e budistas não são consideradas as primeiras, pois não seriam “verdadeiras” universidades devido à centralidade da teologia ou filosofia religiosa (islâmica ou budista) em seus cursos. No entanto, as universidades medievais europeias também tinham a teologia (porém, cristã) como um de seus aspectos centrais. Portanto, parte da história de perspectiva colonialista se valeu de argumentos racionalistas modernos para distinguir o conhecimento “válido” do “não-válido”, quando, na verdade, os critérios de distinção eram, sobretudo, étnico-religioso-culturais.

²⁷ Tal explicação, pela necessidade de ser sucinta e esquemática, não permite expor as contradições e complexidade dos processos culturais no interior das sociedades e universidades medievais da Europa ocidental. O filósofo Franklin Leopoldo e Silva (2006) ressalta que os próprios fundadores da modernidade não tiveram condições de enxergar as oposições e contradições internas ao seu passado histórico. Segundo o autor, ainda que as sociedades europeias ocidentais dos séculos XII e XIII tivessem um caráter fundamentalmente teocrático, fundado na hegemonia da Igreja, havia certa tensão entre as instituições, como, por exemplo, entre a universidade e a Igreja, e a universidade e os Estados, por isso, “[...] não se poderia descrever a conduta de todos os membros da instituição [universidade] nos termos de uma pura e simples adaptação” (LEOPOLDO E SILVA, 2006, p. 197).

Marilena Chaui (2001) afirma que o humanismo, o iluminismo e o marxismo se erguem exatamente contra a referida heteronomia do saber da universidade medieval, centrada em uma verdade e um saber transcendentes. Nesse sentido, a universidade moderna e os movimentos anteriormente referidos se influenciaram mutuamente e tornaram-se característicos de seu período histórico. Na Idade Moderna, a despeito da transformação no teor dos conhecimentos produzidos e difundidos pela universidade, a instituição manteve seu prestígio e suas funções tradicionais (mesmo que em um equilíbrio permanentemente instável), porém, dessa vez, sob influência dos nomeados Estados Modernos (CHAUI, 2001; LEOPOLDO E SILVA, 2006).

Portanto, de acordo com as reflexões em epígrafe, e conforme Boaventura de Sousa Santos,

[...] A universidade moderna propunha-se produzir um conhecimento superior, elitista, para o ministrar a uma pequena minoria, igualmente superior e elitista, de jovens, num contexto institucional classista (a universidade é uma sociedade de classes) pontificando do alto do seu isolamento sobre a sociedade (1999, p. 210-211).

Seguindo com o autor, a educação para a alta cultura foi predominante durante os primeiros séculos do ensino universitário, concomitante com o período do capitalismo liberal (até finais do século XIX), uma vez que se formava uma elite ilustrada, que, repetindo determinações de classe e de privilégio desde a Antiguidade clássica grega, não se ligava, em hipótese alguma, ao mundo do trabalho. Tais características só começam a se transformar com a mudança do foco na formação, que passa a tender mais para o campo profissional, ou seja, para a formação de mão de obra. Tal processo pode ser notado a partir do final da fase liberal do capitalismo e se consolida na fase do Estado do Bem-Estar²⁸ (com início em fins do século XIX e auge no pós-segunda guerra mundial)²⁹. Assim, os focos centrais da educação universitária deixam de ser somente a transmissão de alta cultura, a formação do caráter e a socialização para formação das elites, e passam a ser também a “[...]”

²⁸ Boaventura de Sousa Santos (1999, 2018b) refere-se mais frequentemente ao Estado-Providência ou à fase do Capitalismo Organizado, porém tais conceitos podem ser análogos ao de Estado do Bem-Estar. Por sua vez, Marilena Chaui (2001) traça paralelos críticos entre o Estado do Bem-Estar, a Social-democracia e a chamada Terceira Via (referindo-se especialmente ao contexto político inglês). Tanto Chaui quanto Santos, nas obras referidas, realçam o caráter keynesiano das políticas do Estado do Bem-Estar.

²⁹ As fases do capitalismo conforme apresentadas sucintamente por Santos (1999) referem-se especialmente aos países centrais do capitalismo, com destaque para Alemanha, França, Inglaterra e Estados Unidos, uma vez que no Brasil e mesmo em Portugal, por diversos motivos, tais processos de desenvolvimento do capitalismo não se efetivaram da mesma forma.

educação para o trabalho, ensino de conhecimentos utilitários, de aptidões técnicas especializadas capazes de responder aos desafios do desenvolvimento tecnológico no espaço da produção” (SANTOS, 1999, p. 196). Nesse ínterim, o trabalho deixa de ser sinônimo apenas de trabalho braçal e passa a ser considerado também como trabalho intelectual especializado.

Voltando a Marilena Chaui (2001), um dos debates contemporâneos acerca da universidade é a possibilidade (ou não) de compatibilidade entre as vocações política e científica da instituição. Remetendo aos processos educativos da Antiguidade clássica grega e passando pelas universidades medieval e moderna, a autora destaca que o saber e o poder sempre estiveram relacionados, sendo que em alguns períodos a disputa pelo saber (que também concerne a poder) é tensionada no sentido de fortalecer a perspectiva da cidadania (no caso da Grécia clássica ou dos acontecimentos e movimentos genericamente chamados de “maio de 1968”) e, em outros períodos, no sentido do fortalecimento da concentração do saber (caso da universidade medieval e sua dependência da igreja e das monarquias).

Para o exemplo de “maio de 1968”, Chaui (*ibid.*) ressalta que diversos movimentos sociais (estudantis, de direitos civis, movimentos de resistência às ditaduras na América Latina e movimentos libertários da Antiga Europa do Leste) tiveram seu ponto de partida na universidade, se não nela como instituição, mas como

[...] irradiadora de conhecimentos e de práticas novas, muitas das quais visando à transformação da própria universidade – para o seu bem ou para o seu mal. Em maio de 1968, partem dos *campi* universitários os movimentos contra a guerra do Vietnã, pela liberação feminina, pelos direitos dos negros, pela redemocratização do Brasil (CHAUÍ, 2001, p. 118).

Essa seria, para a filósofa, a face luminosa da vocação política da universidade, porque é explicitada como tal. Porém, ao longo da história a vocação política sempre se manteve, ainda que por vezes, estivesse ocultada por trás da vocação científica, o que Chaui intitula por face sombria da vocação política da universidade. No século XX, sob o pretenso discurso da “neutralidade científica”, a instituição universitária cumpriu sua vocação política de servir aos Estados nacionais detentores da hegemonia política e econômica, por meio de suas pesquisas nas áreas de energia nuclear, genética, bioquímica, entre outras, contribuindo com o genocídio e o extermínio em massa, de populações. A autora ressalta, no entanto, que a face sombria da universidade, não “[...] depende da boa ou má consciência dos

universitários, mas do modo de inserção da universidade no social, isto é, do seu papel de reprodutora dos sistemas econômicos e políticos” (*id.*, *ibid.*), por meio de seus acadêmicos, aos quais ela intitula como “intelectuais orgânicos da classe dominante”.

Coerente com seu histórico de lutas e com sua perspectiva praxica, Chaui defende que a universidade não pode abdicar de sua vocação política mas, reconhece que há impasses na busca da articulação entre ambas as vocações, entre as quais, para o escopo desta tese, vale destacar: as diferenças de temporalidade entre as dimensões da política e da ciência (exigindo a primeira uma velocidade muito maior que a segunda) e, no caso de nosso país e de toda a periferia do sistema capitalista, a característica estrutural excludente das sociedades contemporâneas, que produzem um caráter também excludente na consecução da vocação científica da universidade. Assim, o desenvolvimento da vocação científica da universidade não poderia ocorrer sem um desenvolvimento de sua vocação democrática, ainda que, no contexto da política neoliberal, isso soe como um perverso paradoxo. A questão da vocação política da universidade é central na presente pesquisa e será retomada mais adiante, nesse e nos próximos capítulos.

Boaventura de Sousa Santos (2011, 1999) sistematiza os impasses contemporâneos da universidade de forma distinta de Chaui, mas, sua análise mantém muitos pontos em comum com a perspectiva da autora. Para Santos, a universidade contemporânea apresenta crises de hegemonia, legitimidade e institucionalidade. Na perspectiva do autor, a crise de hegemonia é a mais intensa e diz respeito — além da disputa pelas funções da universidade, referida anteriormente na abertura desse capítulo — à tensão entre os conhecimentos ditos exemplares (invocados pela universidade moderna) e os conhecimentos funcionais (demandados principalmente pelo mercado, mas também pelos movimentos sociais). Tal tensão pode ser expressa também em termos de três dicotomias: alta cultura x cultura popular; educação x trabalho; e teoria x prática, dicotomias que emergem com maior força a partir da virada do século XIX para o Século XX, em virtude de diversos fatores, entre eles a organização da classe trabalhadora via sindicatos, a ascensão da classe média, o modelo industrial fordista, o surgimento da indústria cultural e a articulação de novos movimentos sociais.

Seguindo com o autor (*ibid.*), a crise de legitimidade diz respeito à tensão entre a hierarquização e a democratização do acesso à universidade e coincide com a

emergência do Estado do Bem-estar ou Estado-providência, na qual uma camada expressiva da população que não tinha acesso à universidade passa a exercer pressão e também disputar esse espaço institucional. Por fim, a crise institucional refere-se à tensão entre autonomia institucional e produtividade (a ser avaliada hegemonicamente conforme critérios associados à eficiência de mercado, mas também sofrendo pressão por parte de movimentos sociais e das classes e grupos historicamente excluídos da universidade).

Não apenas a crise de hegemonia, mas também os demais conflitos apontados por Santos são igualmente derivados do processo ocorrido na já referida virada do século XIX para o XX, quando a educação como um todo, não só a universitária, passa a ter também a função de formar mão de obra especializada para a crescente indústria. Como bem ressalta Chaui (2001) já não se trata apenas de formar as elites, mas de formar a massa de trabalhadores especializados (no caso das universidades) e braçais ou de chão de fábrica (no caso dos níveis “inferiores” da educação formal). Essa novidade na função da instituição universitária é resposta à fase industrial do capitalismo e ao modo de produção de larga escala fordista. Para cumprir tal função, é necessário que parte da classe média (primeiramente no centro do capitalismo) ascenda à universidade, que tende a democratizar-se no contexto do Estado Providência. As análises de Santos e Chaui convergem para o mesmo campo, entre outros aspectos, no sentido de expressar as tensões entre uma universidade tradicionalmente de elite e um movimento de democratização (com diversas nuances, muitas vezes distintas entre si), assim como em relação aos impactos das transformações do sistema capitalista na universidade, tanto em relação ao mundo do trabalho, como às próprias dinâmicas de produção industrial e geração de lucro. Tais dinâmicas, por sua vez, se desdobram ainda nas pressões por produtividade e impactam na autonomia universitária, no ensino e na produção científica (ainda que Chaui dê foco às pressões oriundas do mercado, enquanto Santos considera também as pressões da sociedade civil organizada).

No contexto mundial, após a fase do aludido Estado do Bem-Estar, a próxima etapa no processo de transformação da universidade seria a fase simbolicamente marcada pelo já citado Maio de 1968, com seus ventos de democratização da universidade e inserção de novas pautas no escopo dos estudos universitários e da política, de forma geral. Porém, os desdobramentos dessa fase foram (e continuam

sendo) extremamente complexos e passam pela primeira grande recessão do pós-guerra (em 1973) e o surgimento do neoliberalismo e, com ele, o novo *status* do capitalismo: a acumulação flexível³⁰ e a flexibilização do trabalho (CHAUI, 2001, 2003; CATANI; OLIVEIRA; DOURADO, 2001). Nessa etapa da reflexão, cabe um “salto cronológico retroativo”, para tratar das particularidades da instituição universitária em terras brasileiras, uma vez que seu processo de implantação e desenvolvimento não se deu tal e qual na Europa, ainda que tenha sido direta e indiretamente influenciado por ela.

Em solo brasileiro, seria a universidade uma personagem ainda desconhecida?

Conforme indicam Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho (2008), o projeto da modernidade e o Estado do Bem-Estar nunca foram concretizados efetivamente em nosso país. O projeto da modernidade segue inacabado em boa parte do mundo, mesmo no centro do sistema capitalista, mas sua inconclusão é mais sensível na periferia do sistema, como é o caso da totalidade do território brasileiro. Assim, até muito recentemente, a universidade não teve ampla difusão em solo nacional e, durante suas etapas de expansão, especialmente na segunda metade do século XX, suas funções, assumidas publicamente ou não, ganharam características próprias, como um reflexo distorcido ou opaco das “matrizes” ideais europeias ou estadunidenses.

O tímido início das experiências de educação superior no Brasil esteve relacionado ao projeto colonial português e, assim como na difusão do teatro ocidental, os jesuítas tiveram destacada importância nesse quesito. Segundo Juarez

³⁰ David Harvey (1992), a partir de diversos autores, apresenta algumas características contrastantes do capitalismo de acumulação flexível em relação à fase anterior do capitalismo, entre elas: no âmbito do trabalho, a eliminação da demarcação de tarefas (contra o alto grau de especialização), o forte declínio de políticas e instituições de base classistas (em contraste à forte atuação dos sindicatos) e a dispersão e diversificação da divisão territorial-espacial do trabalho, associada à subcontratação e ao sistema de produção global (em contraste à concentração territorial da produção industrial). No âmbito do Estado, o autor cita, entre outros aspectos, a desregulamentação (contra um forte controle estatal do mercado) e a privatização das necessidades coletivas e de seguridade social (contra a socialização do bem-estar social). No entanto, Catani, Oliveira e Dourado (2001), também a partir de Harvey, ressaltam que o novo modo de operar do capitalismo não significa que o sistema esteja ficando mais “desorganizado”, mas, ao contrário, que ele está se organizando através da dispersão, e “[...] tal organização vem sendo alcançada, em especial, através do acesso e controle da informação, mercadoria valiosa, especialmente na propagação do consumo e desenvolvimento de atividades no sistema financeiro global; do acesso e controle do conhecimento científico e técnico, de importância vital na luta competitiva. O conhecimento tornou-se também mercadoria chave no estabelecimento de vantagem competitiva e, por isso, vem sofrendo processos mais acentuados de subordinação ao capital” (CATANI, OLIVEIRA e DOURADO, 2001, p. 70).

Bortolanza (2017), ainda no século XVI os jesuítas implantaram na Bahia cursos de Filosofia e Teologia voltados para a formação do clero, no entanto, tal experiência foi interrompida com a reforma promovida por Marquês de Pombal e a expulsão dos jesuítas do Brasil, em 1759. Seguindo com o autor, o desenvolvimento do ensino superior no Brasil foi distinto do restante da América sob colonização espanhola, haja vista que a primeira universidade no continente americano foi a Universidad Nacional Mayor de San Marcos³¹, fundada em 12 de maio de 1551, no Peru, cujo início das atividades se deu em 02 de janeiro de 1553, com cursos de Artes e Teologia.

Ana Waleska Mendonça (2000) relata ainda, a partir de Azevedo (1971), que, em 1671, a Câmara da Bahia tentou equiparar o colégio jesuítico local ao de Évora, no entanto, essa tentativa foi mal sucedida, sendo determinado pela metrópole que os estudantes de Retórica e Filosofia que tivessem estudado com os jesuítas na Bahia, deveriam terminar seus estudos em Coimbra ou Évora, para obter o grau superior. Seguindo com a autora, a dependência do Brasil em relação à Universidade de Coimbra era um aspecto nevrálgico do pacto colonial, tanto para os jesuítas (que detiveram o controle da universidade Coimbra até meados do século XVIII) como posteriormente, da perspectiva do pombalismo. Também Maria de Lourdes Fávero reitera o argumento acima exposto, afirmando que todos “[...] os esforços de criação de universidades, nos períodos colonial e monárquico, foram malogrados, o que denota uma política de controle por parte da Metrópole de qualquer iniciativa que vislumbresse sinais de independência cultural e política da Colônia” (2006, p.20).

Ou seja, devido às diferenças entre as políticas imperiais portuguesa e espanhola, o Brasil foi retardatário na implantação do ensino superior. De acordo com Rossato (2005) *apud* Juarez Bortolanza (2017), havia dezenove universidades na América Latina antes do final do século XVIII e, ao final do século XIX, já eram mais de trinta, sendo que a maioria dos países tinha uma ou mais universidades, com exceção do Brasil. Certo impulso ocorre com a chegada da corte portuguesa, em 1808, quando são criadas pelo Estado as primeiras escolas superiores do país, voltadas para a formação de profissionais liberais nas áreas de medicina e direito ou engenharias. Em paralelo às escolas de formação profissional, são criadas academias militares que, posteriormente, também darão origem a faculdades. A partir de 1850,

³¹ Nome adotado em 1943 e que segue até a atualidade. Originalmente, a universidade se chamava Studio General y Real Universidad de la Ciudad de los Reyes (UNMSM, 2019)

sob o governo de Dom Pedro II, “[...] observou-se uma discreta expansão do número de instituições educacionais com consolidação de alguns centros científicos como o Museu Nacional, a Comissão Imperial Geológica e o Observatório Nacional” (MARTINS, 2002, p. 4). As escolas superiores isoladas, de formação profissional, foram, portanto, características da educação superior brasileira no século XIX, visando “[...] assegurar um diploma profissional com direito a ocupar postos privilegiados em um mercado de trabalho restrito, além de garantir prestígio social” (*ibid.*) e influenciaram os percalços da implantação da instituição universitária no país, tanto pelo viés pragmático profissionalizante, quanto pelo isolamento entre as áreas de formação (*ibid.*).

Conforme Antônio Carlos Pereira Martins (2002), até a promulgação da República a educação superior era centralizada no Estado, mas, a partir da Constituição de 1891, autoriza-se a abertura de instituições de ensino superior privadas, o que, sobretudo a partir da década de 1920, impulsiona a primeira expansão expressiva do ensino superior no país, mas ainda a partir do modelo de escolas isoladas. Continuando com o autor, na década de 1920 o debate sobre a criação de universidades se ampliou, não estando mais restrito às questões ligadas ao grau de controle estatal e envolveu também o próprio conceito de universidade, com suas correlatas funções na sociedade. É naquele momento que a dimensão da pesquisa – a característica de “abrigo” da ciência e dos cientistas – foram incluídas ao ensino superior brasileiro, para além da dimensão do ensino.

Em 1920 surge a primeira universidade oficial brasileira³², a Universidade do Rio de Janeiro (URJ), formada pela junção da Escola Politécnica e das faculdades de Medicina e de Direito, mantendo as características de cada uma delas, sem propor uma considerável integração entre as instituições (FÁVERO, 2006). Em 1927, nos mesmos moldes, é criada a Universidade de Minas Gerais, uma instituição estadual (que posteriormente veio a ser federalizada). Ou seja, uma universidade na perspectiva moderna, com a presença de pesquisa científica, não chegou a ser concretizada na década em destaque.

³² A reforma Rivadavia Correia (Lei Orgânica do Ensino Superior e Fundamental, implementada pelo decreto nº 8.659, em 5 de abril de 1911), abre espaço para a criação de instituições livres de ensino, permitindo que sejam criadas a Universidade de Manaus (1909); a de São Paulo (1911) e a do Paraná (1912), mas, todas como instituições não-oficiais (FÁVERO, 2006).

Apenas na década de 1930, com a criação da Universidade de São Paulo (1934) e da Universidade do Distrito Federal (1935), que universidades, em um sentido mais completo (que além de ensino, se dedicassem ao desenvolvimento da pesquisa e dos chamados *altos estudos*) foram implantadas no Brasil. Segundo Ana Waleska Mendonça (2000), o movimento Escola Novista influenciou o projeto de criação de tais universidades, que receberam também um aporte significativo da Associação Brasileira de Educação (ABE) e da Academia Brasileira de Ciências (ABC) (FÁVERO, 2006; MENDONÇA, 2000).

Ainda segundo Fávero e Mendonça, nas obras supracitadas, o projeto mais avançado era o da UDF, liderada pelo educador Anísio Teixeira. No entanto, em discurso proferido durante a inauguração dos cursos da UDF, em 31 de julho de 1935, Anísio Teixeira já havia ressaltado que “[...] uma das características da universidade é a de ser um *locus* de investigação e de produção do conhecimento. E uma das exigências para a efetivação desse projeto era, sem dúvida, o exercício da liberdade e a efetivação da autonomia universitária” (FÁVERO, 2006, p. 26). Mas, era muito difícil conquistar a autonomia universitária em um período de ascensão do autoritarismo, cerca de dois anos antes do golpe que levaria a instauração da ditadura do Estado Novo (cujo período compreende: 1937 a 1945).

Assim, com a Reforma Campos³³, ainda nos primeiros anos do governo de Getúlio Vargas, é retomado novo ciclo de centralização nas políticas educacionais, especialmente no tocante ao controle ideológico e da autonomia universitária, fazendo com que o projeto da UDF muito rapidamente seja desmontado e a universidade seja extinta em 1939, tendo seu projeto substituído pelo da Universidade do Brasil (UB), cujo teor era conservador, sem garantir a autonomia universitária defendida por intelectuais e por pesquisadoras e pesquisadores da época.

[...] A idéia comum aos projetos da USP e da UDF, de formar na universidade as elites que, com base na autoridade do saber, iriam orientar a nação (colocando-se, de certa forma, acima do Estado), seria, no contexto do Estado Novo, considerada perigosa. Ao governo federal interessava ter o monopólio de formação dessas elites e por isso impunha sua tutela sobre a universidade (MENDONÇA, 2000, p. 140).

³³ Referência a Francisco Luís da Silva Campos (Dores do Indaiá/MG, 1891 – 1968, Belo Horizonte/MG), primeiro titular do Ministério da Educação e Saúde, entre 1930 e 1932, no governo provisório de Getúlio Vargas. Posteriormente, em 1935, Francisco Campos foi nomeado secretário da Educação do Distrito Federal, em substituição a Anísio Teixeira, tendo sido responsável pela destruição do projeto da UDF, um dos mais importantes da gestão anterior (FGV, 2019; MENDONÇA, 2000).

Os projetos da USP e da UDF, de certa forma, defendiam as vocações política e científica da universidade, como nomeadas por Chaui (2001) porém, em um contexto autoritário, o desenvolvimento da face luminosa da vocação política da universidade parecia perigoso para os dirigentes do país. Os debates amplos por uma nova reforma universitária são retomados no final da década de 1940, impulsionados, principalmente, por dois grupos: a comunidade científica organizada (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC, entre outras organizações) e o movimento estudantil, sendo que, no caso desse último, há uma radicalização dos debates e uma articulação à luta pelas chamadas “reformas de base”, especialmente a partir do início da década de 1960 (MENDONÇA, 2000).

Tais debates culminaram na criação da Universidade de Brasília (UnB), em 1961, inspirada na UDF, tendo como um de seus mentores, o educador Anísio Teixeira, novamente presente entre o rol de intelectuais que lutavam por uma reforma democrática da universidade brasileira. A UnB destacou-se como um divisor de águas na trajetória das instituições universitárias brasileiras, tanto por suas finalidades, quanto por sua estrutura organizacional, no entanto, seu ousado projeto seria totalmente descaracterizado após o golpe de 1964 (MENDONÇA, 2000; FÁVERO, 2006). Para sintetizar o breve histórico do ensino superior brasileiro aqui apresentado, trago, a seguir, um quadro com o surgimento de algumas das primeiras e principais instituições de ensino superior de nosso país:

Quadro 1 – Surgimento de algumas das principais Instituições de ensino superior no Brasil, da colônia a meados do século XX³⁴

Governo	Ano	Instituições criadas
Dom João VI	1808	Escolas de Cirurgia e Anatomia, em Salvador (matriz da atual Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia) Escola de Anatomia e Cirurgia, no Rio de Janeiro (matriz da atual Faculdade de Medicina da UFRJ) Academia da Marinha
	1810	Academia Real Militar (matriz da atual Escola Politécnica da UFRJ)
	1816	Academia Imperial de Belas-Artes

³⁴ Na bibliografia disponível algumas das datas são contraditórias entre si, haja vista que as pesquisas e/ou os documentos institucionais levam em consideração características distintas para determinar se as instituições fundadas eram ou não de nível superior. As informações que estão disponíveis nas páginas virtuais das respectivas faculdades ou universidades na atualidade foram cotejadas com as informações apresentadas pelos autores, alterando-as quando necessário.

Dom Pedro I	1827	Faculdade de Direito de São Paulo (atual Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo) Faculdade de Direito de Olinda (atual Centro de Ciências Jurídicas da Universidade Federal de Pernambuco).
Dom Pedro II	1875	Escola de Minas de Ouro Preto
	1880	Escola de Belas Artes da Bahia
	1887	Escola Politécnica da Bahia
	1889	Escola de Farmácia de Ouro Preto
República Velha	1889-1930	Expressivo crescimento do ensino superior, notadamente nas áreas de Direito, Medicina e Engenharia, com a abertura de escolas e faculdades privadas
Epitácio Pessoa (presidente)	1920	Universidade do Rio de Janeiro (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Washington Luís (presidente) Antônio Carlos de Andrada (governador – MG)	1927	Universidade de Minas Gerais (inicialmente estadual) (atual Universidade Federal de Minas Gerais)
Armando de Sales Oliveira (governador – SP)	1934	Universidade de São Paulo (USP) (estadual)
Getúlio Vargas (presidente)	1935-1939	Universidade de Distrito Federal (UDF)
	1937	Universidade do Brasil, Rio de Janeiro iniciativa de Gustavo Capanema, ministro da Educação, de 1934 a 1945.
João Goulart (presidente)	1961	Universidade de Brasília (UnB)

Adaptado de: COSTA; COSTA; BARBOSA (2013), com alterações e inserções a partir das seguintes fontes: FÁVERO (2006); MARTINS (2002); MENDONÇA (2000); SANTANA (2000); UFMG (2019a); UFPE (2019); UFRJ (2019); USP (2019); VIEIRA (2016).

Marilena Chaui (2001, 2003) analisa estruturalmente as propostas de reforma da universidade brasileira, especialmente a partir de meados do século XX. A seguir, trago parte dos pontos de análise da autora, que servirão de base à posterior reflexão acerca dos possíveis papéis do teatro de rua no ensino superior em teatro. Uma das afirmações centrais da autora é de que a universidade se caracteriza em parte integrante da estrutura social oligárquica, autoritária e violenta que marca a sociedade brasileira. Nossa sociedade se caracteriza por não ter estabelecido as devidas distinções entre espaço público e privado, ou seja, por ainda não ter conseguido instituir de fato o espaço público, uma vez que

[...] não há percepção social de uma esfera pública das opiniões, da sociabilidade coletiva, da rua como espaço comum, assim como não há a percepção dos direitos à privacidade e à intimidade. Do ponto de vista dos direitos sociais, há um encolhimento do espaço público, do ponto de vista dos

interesses econômicos, um alargamento do espaço privado (CHAUI, 2001, p. 15).

Seguindo com a autora, outra característica de nossa sociedade é de que as relações sociais são realizadas a partir da lógica da cumplicidade (entre aqueles que se reconhecem como iguais) ou do mando e obediência (entre aqueles que se consideram diferentes). Tal característica, oriunda do tecido social autoritário de nossa sociedade, é mais um dos fatores limitadores das possibilidades de se estabelecer uma política democrática no Brasil. Sendo a universidade, como afirmado, parte integrante dessa mesma sociedade, uma proposta de reforma democrática da instituição universitária nunca alcançou a hegemonia das políticas públicas para o ensino superior.

Para a filósofa Marilena Chaui, com a reforma universitária promovida pela ditadura civil-militar, a partir de 1968³⁵, a universidade teve seu sentido e finalidade invertidos, pois em vez de servir para criar elites dirigentes, ela passa a ser destinada a criar mão-de-obra dócil. Durante a ditadura, as vagas em universidades públicas foram ampliadas, criaram-se novas universidades e houve o incentivo à expansão do ensino superior privado, promovendo, de certa forma, uma expansão associada à massificação do ensino superior no país. No entanto, as formas pelas quais ocorreu tal expansão e os motivos subjacentes a ela levam a autora a compreender que nesse período a crise do ensino superior brasileiro apenas se agravou, com o aprofundamento da mercantilização da educação, entre outros problemas citados a seguir.

A reforma universitária do regime civil-militar brasileiro “abriu as portas” para a chamada proposta de “modernização racionalizadora”, que se configura, na verdade, como privatização (direta ou indireta) e terceirização, em que a universidade passa a atuar como prestadora de serviços para a iniciativa privada e tem seus campos de ensino, pesquisa e extensão fortemente influenciados (inclusive, senão especialmente, devido aos financiamentos privados) pela lógica do mercado, pois, no atual estágio do capitalismo, a ciência e a tecnologia tornaram-se forças produtivas a serviço do Capital. Somada à privatização, a reforma universitária iniciada em 1968, sob o jugo do perverso Ato Institucional nº 5 – alegando a defesa da segurança

³⁵ Consubstanciada na Lei nº 5.540/68 e legislação complementar (MENDONÇA, 2000).

nacional – buscou também erradicar a contestação interna e externa à instituição³⁶, restringir a autonomia universitária, a liberdade de expressão e exercer o controle ideológico sobre os conteúdos ensinados, pesquisados e debatidos nas universidades. É importante destacar que a expansão de vagas em universidades públicas atendia também as demandas de ascensão e prestígio sociais de parte considerável da classe média que havia apoiado o golpe de 1964 e que a criação de novas universidades, espalhadas pelo território, atendia aos interesses de oligarquias regionais, inclusive para que seus integrantes viessem a ganhar cargos nas instituições acadêmicas e manter seu prestígio social. Além disso, a expansão de vagas no ensino superior privado atendeu aos interesses econômicos de parcela da burguesia brasileira e de outras instituições, como as igrejas, que vinham disputando esse “mercado”³⁷.

Ana Waleska Mendonça considera que

[...] não se pode negar que, mesmo considerando que várias das soluções pedagógico-administrativas incorporadas à Reforma de 1968 tenham emergido do momento anterior a 1964, há um evidente deslocamento do eixo em torno do qual se articula a reforma da universidade. Este se transfere do âmbito da reflexão sobre a sua responsabilidade social e política num projeto global de desenvolvimento, para o âmbito da racionalidade administrativa e econômica, num contexto marcadamente repressivo (2000, p. 147).

A denúncia feita por Marilena Chaui (2001, 2003) quanto à privatização inerente à “modernização racionalizadora” implantada durante reforma universitária de 1968 pode ser relacionada com a análise de Maria de Lourdes Fávero (2006), ao apresentar três conjuntos de documentos oficiais que tiveram fortes implicações na

³⁶ No período em que escrevo esse texto, diversos debates acerca da educação superior, das artes e de outros assuntos correlatos ao tema da tese, estão em curso no país. Não pude deixar de lembrar a iniciativa do deputado estadual Wellington Moura, de São Paulo, do Partido Republicano Brasileiro (PRB) – cuja situação no espectro político está à direita – em criar a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) das universidades paulistas. Oficialmente, a CPI teria por função investigar irregularidades na gestão das universidades, como possíveis desvios de recursos, entre outros. No entanto, deputados integrantes da comissão vêm afirmando em diversas entrevistas que alguns dos objetivos da CPI seriam: combater o aparelhamento da USP, Unesp e Unicamp pela esquerda; debater a cobrança de mensalidade nas universidades e alterar as formas de escolha de reitores (SAYURI, 2019; VENCESLAU, 2019). Evidentemente, esses três últimos objetivos são uma afronta à autonomia universitária. Qualquer semelhança ao período de regime autoritário dos anos 1966-1985 talvez não seja mera coincidência.

³⁷ Mantenho a palavra mercado entre aspas, pois no contexto acima descrito, ela denota a noção de educação como serviço, que pode ser vendido e negociado, e não como direito básico, integrante fundamental de uma República democrática. A operação conceitual de transformar a educação de direito fundamental em serviço é parte do mecanismo econômico neoliberal, que no limite, implica na destruição das possibilidades de construção e manutenção de instituições educacionais democráticas (CHAUÍ, 2001).

citada reforma, a saber: os acordos MEC/Usaid, um plano de assistência técnica estrangeira com, entre outros aspectos, recomendações para a reforma universitária brasileira; o Relatório Atcon, produzido entre 1965 e 1966 pelo consultor americano Rudolph Atcon, a pedido do próprio MEC, com indicativos para a implantação da nova estrutura universitária a partir dos princípios de rendimento e eficiência; e, por fim, o Relatório Meira Mattos (1968), voltado, entre outros aspectos, à repressão e intimidação dos movimentos estudantis e de docentes. Seguindo com Fávero (*ibid.*), as sugestões contidas em vários dos documentos oriundos dos acordos MEC/Usaid se transformaram em decisões do governo e o próprio relatório Meira Mattos, no tocante aos recursos de intimidação e repressão, é implementado completamente com a promulgação do AI-5 e do Decreto-lei nº 477, de 26 de fevereiro de 1969³⁸.

Segundo Ana Waleska Mendonça (2000), a reforma de 1968 manifesta um caráter desenvolvimentista e esvazia a proposta de sua dimensão política, atribuindo ao trabalho do ensino superior um caráter essencialmente técnico (como se isso fosse possível). Trata-se, portanto, da ocultação do caráter político da reforma, o que nos remete à face sombria da vocação política da universidade, como apontada por Marilena Chaui. Retomando com Ana Waleska Mendonça (*ibid.*), a reforma de 1968 gera ainda uma dicotomia, na medida que, no texto da Lei, defende a centralidade da universidade na organização do ensino superior (amparada no tripé ensino, pesquisa e extensão), mas, na prática, permite a ampla expansão do ensino superior privado em instituições isoladas, gerando uma diferenciação interna no sistema, entre universidades e instituições menores, estas últimas, por vezes, caracterizando-se por uma menor qualidade de ensino.

É possível traçar mais um paralelo com os Estados Unidos, na medida em que o pesquisador e crítico cultural estadunidense Henri Giroux também denuncia que em seu país, o ensino superior “[...] está cada vez mais dividido entre as instituições que educam as elites para governar o mundo no século XXI e outras destinadas à formação dos alunos de baixa renda na economia mundial capitalista” (2010, p. 5). O autor considera que, em certa medida, nos EUA, a diferenciação interna no ensino superior contribuiu para aumentar a desigualdade entre as classes. É provável que essa relativa semelhança entre as realidades do ensino superior no Brasil e nos

³⁸ “Define infrações disciplinares praticadas por professores, alunos, funcionários ou empregados de estabelecimentos de ensino público ou particulares” (BRASIL, 1969).

Estados Unidos seja mais uma consequência perversa da influência imperialista deste último nas políticas públicas tupiniquins.

Mas, de volta ao contexto nacional, após o término da ditadura civil-militar instaurada em 1964, a autonomia universitária passou a ser garantida pelo artigo 207 da Constituição Federal: “As universidades gozam de autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, e obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão” (BRASIL, 1988). Porém, ainda que tenha havido a abertura democrática no final dos anos 1980 e ao longo dos anos 1990, o autoritarismo não deixou de fazer parte da sociedade brasileira com o simples fim do regime autoritário, por isso suas marcas, explícitas ou não, continuaram constituindo o tecido social e a instituição universidade. A partir da década de 1990, o autoritarismo intensificou seu “disfarce” sob a máscara do neoliberalismo. O poder superior (a heteronomia), que, em grande medida, subjuga os caminhos do conhecimento na universidade, já não está mais sintetizado na imagem do Deus cristão ou da Igreja (como na Idade Média), mas no “deus Mercado”, o qual o discurso hegemônico diz que é invisível, mas sabemos ser onipresente dentro do sistema capitalista.

O avanço da globalização neoliberal no país, na década de 1990, implicou no avanço do ensino superior privado e no sucateamento e privatização indireta das universidades públicas. De acordo com Boaventura de Sousa Santos, “[...] a perda da prioridade da universidade pública nas políticas públicas do Estado foi, antes de mais nada, o resultado da perda geral de prioridade das políticas sociais (educação, saúde, previdência) induzida pelo modelo econômico conhecido como neoliberalismo” (SANTOS, 2011, p. 18). A autonomia universitária e liberdade acadêmica, antes atacadas pelos governos autoritários alegando a defesa da segurança nacional, passa a ser vista como um obstáculo “[...] à empresarialização da universidade e à responsabilização da universidade ante as empresas que pretendem seus serviços” (SANTOS, 2011, p. 18). Por isso, segundo o sociólogo português, as propostas do Banco Mundial e da Organização Mundial de Comércio para a área da educação passam, entre outros aspectos, pela inculcação ideológica para demonstrar (com base em análises enviesadas) que a educação pública é ineficiente e, portanto, a educação deve ser privatizada e tratada como qualquer outra mercadoria. Na perspectiva do Banco Mundial, uma das deficiências das universidades públicas é exatamente a

posição de poder dos docentes, na medida em que, como exposto anteriormente, pode funcionar como resistência à implantação da lógica neoliberal nas instituições.

Nesse cenário de supremacia econômica e cultural do “deus Mercado”, a leitura hegemônica leva a crer que cabe à universidade somente se adaptar à realidade neoliberal, tomando-a como estática, naturalizada e, portanto, inevitável. O filósofo Franklin Leopoldo e Silva alerta para o quão reducionista é essa opção prioritária pela adaptação, afinal

[...] Se aceitarmos o nosso próprio *status quo* como irrevogável e inevitável, se é apenas a partir disso que nos é dado experimentar que devemos compreender todas as possibilidades de experiência, que legitimidade teríamos para questionar qualquer estado de coisas, sob qualquer aspecto? (LEOPOLDO E SILVA, 2006, p. 197).

No que tange à universidade, outros conceitos associados à supremacia do mercado podem ser análogos à ideia da “modernização”, como “progresso” ou mesmo “desenvolvimento”. Assim, novamente com Leopoldo e Silva (2006), o processo hegemônico de transformação da universidade passa por negar os valores (entre eles, a crítica, a contestação, o humanismo), instituídos e preservados ao longo de sua trajetória, para se curvar ao tecnicismo produtivista. Trata-se, de certa forma, de uma desinstitucionalização, de uma recusa por tudo o que a instituição tem sido, para se tornar o que lhe é imposto pelas forças dominantes de seu tempo histórico. A opção absoluta e, em certa medida, inconsciente, pela adaptação, ou seja, pela racionalidade competitiva e pela eficácia supostamente natural do progresso capitalista, configura uma interdição do fracasso, o que tende a ser visto como uma postura arrojada e desejável, pois

[...] cremos firmemente que, se acompanharmos o progresso, não correremos riscos; essa é a razão pela qual nos alienamos e alienamos nosso trabalho ao ritmo próprio da racionalidade técnica e à expansão totalitária da tecnociência. Quando a universidade medieval comportava em seu meio aqueles a quem o conhecimento conduzia às fronteiras da heresia, muitas vezes sustentando-os e comprometendo-se com eles, ela corria seus próprios riscos. Quando a universidade contemporânea aliena sua autonomia real a mecanismos externos, muitos dos quais ela já entronizou e por isso fazem parte dela, como ortodoxia adotada, ela corre o risco mínimo do sistema que lhe é imposto ou aquele no qual ela optou por livremente se instalar. Daí a tendência à regularização homogênea, à uniformidade e à unilateralidade. Daí também a tendência à conciliação e à incorporação do pensamento único, o desprezo da diferença no qual se inscreve o esquecimento da tradição (LEOPOLDO E SILVA, 2006, p. 198).

A influência do tecnicismo e da ideologia neoliberal vão se tornar ainda mais evidentes a partir de meados da década de 1990, pois, conforme Afrânio Mendes Catani, João Ferreira de Oliveira e Luiz Fernandes Dourado (2001), uma nova reforma universitária teve início no país, concentrada especialmente no primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso (1995-1998). O ideário prevalecente em tal reforma tinha como pontos fundamentais a flexibilidade curricular e a sintonia com a *vida* e com a empregabilidade. A flexibilidade curricular vinha, em certa medida, a atender às demandas da atual fase do mercado, cujo entendimento majoritário fundamentava-se no pressuposto segundo o qual os novos perfis de formação deveriam ser voltados à polivalência e à flexibilidade profissionais. Por isso, a formação de um profissional multicompetente, “[...] incluiria a identificação de habilidades cognitivas e de competências sociais requeridas no exercício das diferentes profissões, bem como nos diferentes ramos de atividade” (CATANI; OLIVEIRA; DOURADO, 2001, p. 72).

Um dos marcos da nova reforma universitária ocorreu com a aprovação da nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), Lei nº 9.394/96 e, no que tange à reforma curricular dos cursos de graduação, seu início concreto se deu com o lançamento, pelo MEC, do Edital, nº 4, de 4 de dezembro de 1997, para recebimento de propostas, oriundas das IES, para a elaboração das Diretrizes Curriculares dos cursos de graduação. Tais propostas serviriam de base para o trabalho das Comissões de Especialistas de Ensino de cada área e posteriormente as diretrizes foram analisadas, debatidas e aprovadas no âmbito do Conselho Nacional de Educação (CATANI; OLIVEIRA; DOURADO, 2001). De acordo com os autores, a perspectiva adotada pelas diretrizes curriculares nacionais (DCNs) dos cursos de graduação geraram inúmeras críticas entre os docentes, em especial quanto ao foco na universidade como campo de formação profissional, em detrimento de processos formativos mais amplos. No entanto, apesar de

[...] toda essa lógica de reestruturação dos currículos presente na reforma atual, é preciso considerar que a *questão da flexibilização curricular, em contraposição à rigidez estabelecida pelos currículos mínimos, vinha sendo historicamente debatida por diversas instituições e pelos movimentos docente e estudantil*, objetivando romper com a lógica cartorial e fragmentária originária da reforma universitária de 1968. Nessas discussões sobre a identidade institucional e sobre os projetos e processos de formação das IES, particularmente das universidades, a questão da flexibilização curricular era vista como possibilidade de “oxigenação” dos componentes curriculares e, conseqüentemente, como expressão do projeto acadêmico de formação de cada IES, não se reduzindo às demandas e parâmetros do mercado (*id.*, *ibid.*, p.77, grifo meu).

Em que pesem as críticas da influência das políticas neoliberais na estruturação das DCNs, alguns avanços, como o fim das “licenciaturas curtas”³⁹, a abertura ao contexto (que não precisa ser apenas mercadológico, mas também voltado às comunidades) e a inserção de alguns conceitos críticos no rol constante nas DCNs, podem permitir brechas em meio a um panorama hegemônico utilitarista pró-mercado, como veremos no caso dos cursos de Teatro. As contradições do processo de criação das DCNs terão continuidade e, na perspectiva de Maria Célia Borges e Orlando Fernandez Aquino (2012), serão aprofundadas com os programas implantados no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

Em relação à educação superior pública, o programa central do governo Lula foi o Reuni – Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, que proporcionou a expansão de cursos e vagas nas universidades federais já existentes, associada à criação de novas universidades federais. As dimensões do programa Reuni envolviam: ampliação da oferta de educação superior pública; reestruturação acadêmico-curricular; renovação pedagógica da educação superior; mobilidade intra e inter-institucional; compromisso social da instituição; e suporte da pós-graduação ao desenvolvimento e aperfeiçoamento qualitativo dos cursos de graduação (BRASIL, 2007). É possível perceber a continuidade de alguns dos princípios já elencados no processo de criação das novas DCN’s, no entanto, um diferencial considerável foi o fortalecimento e a expansão do ensino superior público, modificando a lógica de ampliação prioritária no setor privado, conforme ocorrera na gestão anterior.

Ainda que também mantivesse o foco na formação profissional (em seu novo caráter flexível), documentos oficiais (BRASIL, 2007, 2008) indicam que o Reuni foi estruturado a partir de uma visão mais ampla, pois partia do pressuposto segundo o qual a educação superior “[...] não deve se preocupar apenas em formar recursos

³⁹ As licenciaturas curtas foram criadas em outubro de 1964 por meio de Indicação, do Conselho Federal de Educação, em “caráter experimental” e emergencial para suprir de forma rápida e “barata” a demanda de formação de professores, especialmente para o ensino ginasial (como, à época, eram chamados os anos finais do atual Ensino Fundamental). Segundo Thiago Rodrigues Nascimento, a perspectiva era buscar “[...] o mínimo de qualificação necessária ao exercício da atividade docente pelo menor custo e tempo possíveis” (NASCIMENTO, 2012, p. 341). Dessa forma, a indicação do Conselho Federal era de que o tempo mínimo para os cursos de formação de professores para o nível ginasial fosse reduzido de 4 para 3 anos.

humanos para o mundo do trabalho, mas também formar cidadãos com espírito crítico que possam contribuir para solução de problemas cada vez mais complexos da vida pública” (BRASIL, 2007, p.5).

É importante destacar, porém, que a implantação e a liberação de recursos do Reuni estavam condicionadas a um sistema de avaliação, com metas praticamente inatingíveis⁴⁰, dada a homogeneização destas para um contexto extremamente diverso entre as universidades e dentro de cada universidade.

Além disso, um certo paradoxo se estabelece a partir da criação de outro vetor de ação do governo, o Programa Universidade para Todos (ProUni)⁴¹, que concede bolsas de estudo a jovens de baixa renda em instituições privadas participantes de um programa de isenção de tributos. Trata-se da transferência indireta de recursos públicos para instituições privadas. Segundo Patrícia Trópia (2007), alguns críticos do ProUni ressaltam que com o dinheiro das isenções seria possível investir ainda mais em educação superior pública e gerar um número de vagas muito maior do que as bolsas oferecidas pelo programa. Outras críticas dizem respeito ao aprofundamento do cenário de divisão interna do sistema de ensino superior, com IES exclusivamente de ensino e IES de ensino, pesquisa e extensão, além de impulsionar uma expansão de vagas muito maior em cursos tidos como “baratos” e que tenham amplo atrativo mercadológico, como Administração e Direito.

Nesse quesito, é interessante observar que, de forma distinta à maior parte do cenário da educação superior brasileira, o campo do ensino superior em Teatro tem predominância de IES públicas. Frente a 43 IES públicas que ofertam cursos presenciais nos graus de Licenciatura ou Bacharelado em Teatro ou Artes Cênicas, há apenas 18 IES particulares, concentradas predominantemente na região Sudeste (12), Sul (3) e Centro-Oeste (2), havendo apenas uma IES particular no Nordeste que oferta curso dessa natureza⁴². Não foi possível traçar um panorama da expansão dos cursos de Teatro na rede privada e sua provável relação com as políticas de isenção

⁴⁰ As metas eram: taxa de conclusão média de noventa por cento nos cursos de graduação presenciais e relação de dezoito alunos de graduação por professor em cursos presenciais (BRASIL, 2007). Essas metas foram previstas para serem avaliadas de forma global (ou seja, em relação à instituição como um todo), porém, internamente às instituições, elas terminaram por gerar pressão para que cada um dos cursos também as atingisse.

⁴¹ Instituído em 10 de setembro de 2004, pela Medida Provisória (MP) nº 213, posteriormente foi transformado na Lei n. 11.096, de 13 de janeiro de 2005 (TRÓPIA, 2007).

⁴² Dados do sistema e-MEC (Base de dados oficial de informações relativas às Instituições de Educação Superior – IES e cursos de graduação do Sistema Federal de Ensino), de 19 de abril de 2019 (MEC, 2019).

fiscal e financiamento estudantil (caso do Fies, programa herdado da gestão Fernando Henrique Cardoso), mas tudo indica que a expansão ocorrida – ainda que tímida, frente à expansão da área de artes nas IES públicas e frente à expansão dos demais cursos nas IES privadas – tenha se beneficiado das políticas federais. Todavia, o baixo atrativo mercadológico dos cursos de Teatro, principalmente fora das grandes metrópoles do Sudeste, é, muito provavelmente, o principal motivo da grande maioria dos cursos de Teatro continuarem concentrados no ensino superior público.

Retomando o debate acerca das políticas do Partido dos Trabalhadores – PT, para educação superior, Borges e Aquino consideram inegável que o discurso político do governo Lula manifeste “[...] a preocupação com a qualidade de ensino e com o processo democrático” (2012, p. 128), mas, de forma contraditória, tal discurso se mantém articulado à política neoliberal. Dito de outra forma, ao mesmo tempo em que implementou ações progressistas, de defesa da educação crítica, democratização de acesso e investimento na diversidade de áreas de formação para o ensino superior público (incluindo as Artes e as Humanidades), o governo petista diversificou as fontes de financiamento para a expansão do sistema de ensino superior, incentivando a expansão da rede privada e, em alguns aspectos, continuando o processo de privatização indireta da educação superior pública.

Em termos quantitativos, Borges e Aquino (*ibid.*) apresentam três fases do ensino superior no Brasil a partir da metade do século XX:

- 1ª fase: período ditatorial (1964-1980): fase em que o número de matrículas no citado nível de ensino aumentou em dez vezes;
- 2ª fase: abertura (1981-1995): período de estagnação em que o número de IES aumentou em apenas 1,36%;
- 3ª fase (1995 em diante): nova onda de crescimento, notadamente no setor privado, que cresceu 151,6% entre 1996 e 2004. As políticas para o setor passam a ter marcadas características neoliberais.

Penso ser possível acrescentar uma quarta fase – não descrita pela autora e pelo autor anteriormente referidos – concomitante às gestões do PT no governo federal (2003-2016), em que houve grande expansão no ensino superior privado (com características marcadamente neoliberais) ao mesmo tempo em que houve considerável expansão da educação superior federal.

Pelo exposto, a fim de retomar o título deste subcapítulo, considero que a “personagem” universidade só muito recentemente tornou-se conhecida em nosso país e, ainda assim, em um círculo restrito à classe média e às elites. Um considerável avanço em termos de expansão territorial e acesso aconteceu durante as gestões do Partido do Trabalhadores no governo federal, mas esses avanços estão sendo fortemente atacados pela atual gestão federal, de extrema-direita. Assim, um projeto democrático de universidade – nunca implementado em sua máxima potência e de forma duradoura – que provavelmente é desconhecido da maior parte da população brasileira, ficará ainda mais distante no horizonte, já que o principal alvo dos recentes ataques recai exatamente sobre a autonomia universitária, o desenvolvimento da pesquisa e as humanidades.

Enfim, a leitura que trago do atual momento da universidade brasileira (e mundial), a partir das autoras e autores supracitados, não é exatamente otimista, mas como lembra Marilena Chaui, o incômodo pode levar à nossa movimentação, a nosso engajamento na construção de outras formas de educação. Boaventura de Sousa Santos, na defesa de uma pedagogia do conflito, que exponha as contradições e tensões de nosso tempo, defende que “[...] esse olhar produzirá imagens desestabilizadoras susceptíveis de desenvolver nos estudantes e nos professores a capacidade de espanto e de indignação e a vontade de rebeldia e de inconformismo” (2018b, p. 545). Também Paulo Freire, em *Pedagogia do Oprimido*, considera que são necessários o incômodo, o espanto, ou, em seus termos, a tomada de consciência da opressão para o engajamento, mas que os oprimidos (que também somos nós, em certa medida) “[...] somente superam a contradição em que se acham, quando o reconhecer-se oprimidos os engaja na luta por libertar-se (FREIRE, 1983, p. 37). Mais modestamente, eu diria que, ao tomarmos consciência das opressões e nos engajarmos nas lutas, podemos começar a superar (ou a enfrentar) as contradições nas quais estamos implicados, como as iniciativas neoliberais e/ou conservadoras das recentes reformas (ou tentativas em curso de reforma) do ensino superior.

Que esse breve chacoalhar possa nos alimentar no sentido do enfrentamento da inércia política que aparenta se abater sobre nossas sociedades na contemporaneidade, rumo à construção de alternativas libertárias de educação. Alguns apontamentos de caminhos possíveis e pertinentes para uma outra reforma universitária, algo no caminho do que Milton Santos chamaria por “globalização contra

hegemônica” (TENDLER, 2006) foram sistematizados por pensadoras e pensadores contemporâneos. Apresento a seguir, algumas dessas propostas, na medida em que reverberem em possibilidades de políticas públicas para o ensino superior de teatro.

Para alimentar a utopia e a capacidade de ação no mundo: Propostas para uma reforma democrática da universidade

Entre os autores e autoras contemporâneos que se dedicam a pesquisar a universidade, destacarei, para o escopo deste capítulo, as propostas de reforma universitária elencadas por Marilena Chaui (2001, 2003) e Boaventura de Sousa Santos (1999, 2011, 2018b), relacionando-as com propostas e reflexões de outrem, quando necessário. Parto, primeiramente, das proposições de Chaui, nas obras já citadas, para quem, em linhas gerais, uma reforma universitária democrática deve se atentar aos seguintes aspectos: tomada de partido pela defesa da educação como direito universal e contra a perspectiva neoliberal de educação; participação política intra e extra-universidade; autonomia universitária, com liberdade de ensino, pesquisa, extensão e gestão; articulação entre o ensino superior e a educação básica; abertura e fortalecimento, em parceria com movimentos sociais, de linhas de pesquisa e extensão acerca das necessidades e demandas sociais e políticas da maioria da população; revalorização da docência e da pesquisa; reforma curricular e pedagógica das graduações; e avaliação democrática e qualitativa.

Em relação a reforma curricular, destaca a autora que é preciso:

[...] não somente assegurar espaço para a implantação de novas disciplinas exigidas por mudanças filosóficas, científicas e sociais, como também organizar os cursos de maneira a assegurar que os estudantes possam circular pela universidade e construir livremente um currículo de disciplinas optativas que se articulem às disciplinas obrigatórias da área central de seus estudos; [...] assegurar, simultaneamente, a universalidade dos conhecimentos (programas cujas disciplinas tenham nacionalmente o mesmo conteúdo no que se refere aos clássicos de cada uma delas) e a especificidade regional (programas cujas disciplinas reflitam os trabalhos dos docentes-pesquisadores sobre questões específicas de suas regiões) (CHAUÍ, 2003, p. 13).

As proposições da autora em relação aos currículos são condizentes com parcela dos princípios e critérios elencados na reforma universitária pós-LDB de 1996, que implicou na criação das novas diretrizes curriculares nacionais, bem como no programa Reuni, reforçando a tese de que tais políticas públicas buscaram aliar, de forma contraditória, propostas na perspectiva de uma educação crítica e democrática

com propostas advindas do rol do repertório neoliberal. Como exposto anteriormente, parte da crise atual da universidade talvez se deva exatamente à tensão entre ambos os polos das políticas públicas, uma vez que, em última instância, as duas perspectivas não são conciliáveis.

Em relação às práticas pedagógicas, a filósofa faz um chamamento para que o ensino se volte à geração de sujeitos do conhecimento e não seja praticado como mera transmissão de saberes (CHAUI, 2001). Nesse particular, a visão da autora dialoga com as de Paulo Freire (1983), quando este se contrapõe à educação bancária e advoga uma educação libertária. No que tange à articulação com os movimentos sociais nacionais e regionais, as parcerias

[...] podem ser de grande valia para que a sociedade oriente os caminhos da instituição universitária, ao mesmo tempo que esta, por meio de cursos de extensão e por meio de serviços especializados, poderá oferecer elementos reflexivos e críticos para a ação e o desenvolvimento desses movimentos (CHAUI, 2003, p. 14).

Tal reflexão pode nos remeter ao potencial de relação dos grupos e movimentos de teatro de rua com as universidades e cursos superiores de Teatro, uma vez que estes, historicamente, estão à margem do ensino e da pesquisa universitária em teatro. Outro paralelo adicional a ser traçado é o da riqueza potencial de articulação dos cursos superiores de Teatro com movimentos sociais mais amplos, na medida em que estes, muitas vezes, têm demandas por processos formativos (oficinas, cursos) e apresentações teatrais em seus contextos e na medida também que suas pautas e ações podem ser um horizonte temático e metodológico para reestruturar o ensino de teatro em uma perspectiva crítica. A esse respeito, a partir do curso de Teatro da Unir, ao longo dos últimos anos, eu e o professor Adailton Alves Teixeira vimos realizando algumas ações formativas de agitprop e teatro do oprimido - TO⁴³ em parceria com o Movimento de Atingidos por Barragens – MAB e o Levante Popular da Juventude⁴⁴, que serão citadas de forma um pouco mais detalhada no

⁴³ Trata-se de um “arsenal” que reúne diversas técnicas criadas ou sistematizadas pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal (1931-2009). O foco do trabalho do TO está inicialmente nas questões sociais/objetivas, mas posteriormente Boal passa a trabalhar também com as ações subjetivas, internas, a partir do conjunto de técnicas intitulado “O Arco-Íris do Desejo”. “[...] Sua perspectiva é emancipatória: todos podem fazer teatro, inclusive os atores, e o teatro é uma arma que pode ser praticada como ‘um ensaio da revolução’” (ARAÚJO, 2017, p. 672).

⁴⁴ Movimento social de abrangência nacional especialmente composto por estudantes universitários e secundaristas. Em sua página na internet o movimento se define como uma “organização de jovens militantes voltada para a luta de massas em busca da transformação estrutural da sociedade brasileira.

Capítulo 3. À guisa de exemplo, vale citar também a experiência mais antiga e bem sistematizada do programa de extensão Terra em Cena⁴⁵, da UnB/campus Planaltina e da UFPI/campus Bom Jesus⁴⁶, realizado em parceria com diversos movimentos sociais do campo e da cidade, a partir de intensa dedicação do professor Rafael Villas Bôas, da UnB, entre outras pessoas.

De minha parte, não posso deixar de relatar que, a despeito de minha graduação universitária ter sido em Gestão Ambiental, um curso que, à primeira vista, talvez seja compreendido como subproduto do “capitalismo verde”, a oportunidade ofertada pela instituição onde estudei⁴⁷ de cursar diversas matérias de humanidades e, especialmente, de participar de diversos projetos de extensão e pesquisa e do movimento estudantil, além do incentivo à participação em outros movimentos sociais, como o movimento ambientalista, foram determinantes para meu processo de formação numa perspectiva crítica e, inclusive, para a continuidade de meu envolvimento com o teatro. Na medida em que fui tomando contato com autoras e autores da teoria social e com ativistas do campo progressista, fui também estabelecendo pontes com gente de teatro de grupo e de esquerda, muitos dos quais eu desconhecia até então e direcionando meu fazer teatral, de forma mais consciente, para um caminho politicamente engajado à esquerda. Apesar das particularidades de cada trajetória individual, não creio que meu caso seja exclusivo, pois as pontes entre as universidades públicas e os movimentos sociais vêm contribuindo para uma formação mais ampla, crítica e solidária em diversas graduações ao largo do país.

Assim como destacada por Chaui, a articulação com os movimentos sociais também se caracteriza em um dos pontos elencados nas propostas de Boaventura de Sousa Santos (1999, 2011, 2018b) para a universidade, as quais poderiam ser sintetizadas nos seguintes itens: democratização radical (interna e externa), o que se relaciona também ao acesso e permanência (políticas afirmativas) e à tradução intercultural; transição do conhecimento universitário para o *pluriversitário*; ecologia de saberes; luta nas perspectivas antipatriarcal, pós-colonial e anticapitalista; e avaliação participativa.

Somos a juventude do Projeto Popular, e nos propomos a ser o fermento na massa de jovens do país” (LEVANTE POPULAR DA JUVENTUDE, 2020, s/p.).

⁴⁵ Mais informações em: <http://terraemcena.blogspot.com/>

⁴⁶ *Campi* criados no contexto do programa Reuni.

⁴⁷ Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz - ESALQ, da Universidade de São Paulo, localizada em Piracicaba, interior de São Paulo.

Para o autor, a tradução intercultural e o diálogo multicultural demandam, entre outros aspectos, a consciência da incompletude, o que remete também às palavras de Paulo Freire (2018), ao tratar da consciência do inacabamento do ser humano:

Gosto de ser gente porque, inacabado, sei que sou um ser condicionado mas, consciente do inacabamento, sei que posso ir mais além dele. Esta é a diferença profunda entre o ser condicionado e o ser determinado. A diferença entre o inacabado que não se sabe como tal e o inacabado que histórica e socialmente alcançou a possibilidade de saber-se inacabado. Gosto de ser gente porque, como tal, percebo afinal que a construção de minha presença no mundo, que não se faz no isolamento, isenta da influência das forças sociais, que não se compreende fora da tensão entre o que herdo geneticamente e o que herdo social, cultural e historicamente, tem muito a ver comigo mesmo (FREIRE, 2018, p. 52-53).

Retomando com Santos, a consciência da incompletude é especialmente necessária no contexto da universidade e da ciência moderna, pois

[...] embora todas as culturas aspirem a valores últimos, só a cultura ocidental [sic] os define em termos de valores universais. Por esta razão, a questão do universalismo atraiçoa o que pergunta no acto de perguntar. Por outras palavras, a questão do universalismo é uma questão particular, específica da cultura ocidental (2018b, p. 544).

Assim, seria necessário a nós, sujeitas e sujeitos da cultura ocidental, elevar a incompletude ao máximo de consciência possível, para abrir possibilidades de comunicação e cumplicidade entre diferentes culturas. O autor ressalta, no entanto, que se trata “[...] de um procedimento difícil, pós-colonial e pós-imperial e, em certo sentido, pós-identitário” (SANTOS, 2018b, p. 543). Relacionado ao debate multi e intercultural, o conhecimento *pluriversitário* seria um conhecimento contextual, que diz respeito à inclusão de outros conhecimentos além dos circunscritos à racionalidade moderna e/ou mercadológica. Por isso, a entrada dos grupos excluídos (negras e negros, LGBTQIA+⁴⁸, indígenas, imigrantes, deficientes e classe trabalhadora, em geral) na universidade, pode ser um estímulo ao desenvolvimento do conhecimento *pluriversitário*. Mas, ainda conforme Santos (*ibid.*) cabe ressaltar que tal distinção entre os conhecimentos universitário e *pluriversitário* tem certo exagero inerente aos tipos ideais, uma vez que as instituições não se encontram exatamente em nenhum desses extremos, mas apresentam nuances ao longo de um *continuum* entre os polos

⁴⁸ Sigla para lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis e transgêneros, *queers*, intersexuais, assexuais e outras possibilidades de performances/identidades de gênero e expressões da sexualidade e afetividade humanas. Sem me aprofundar no assunto, um dos problemas dessa sigla é que ela mistura gênero (no caso das pessoas trans) com orientação sexual (como gays e lésbicas) na mesma denominação (TEMPERO DRAG, 2018).

e essa disputa pelo reconhecimento de quais conhecimentos são válidos está diretamente implicada nas crises de legitimidade e hegemonia da universidade.

A despeito do discurso democratizante ter conquistado visibilidade no senso comum e ser, inclusive, apropriado por parte do mercado de ensino superior, a inclusão na universidade dos grupos historicamente excluídos sem que a instituição se abra a novos e distintos conhecimentos seria, portanto, uma inclusão paradoxalmente excludente, pois se trataria de inclui-los no paradigma dominante de ciência, sem permitir que outros modos de ver e estar no mundo sejam também constitutivos de sua formação (SANTOS, 2011). Nesse ponto, a

[...] democratização da universidade mede-se pelo respeito do princípio da equivalência dos saberes e pelo âmbito das práticas que convoca em configurações inovadoras de sentido. A universidade será democrática se souber usar o seu saber hegemônico para recuperar e possibilitar o desenvolvimento autônomo de saberes não-hegemônicos, gerados nas práticas das classes sociais oprimidas e dos grupos ou estratos socialmente discriminados (SANTOS, 1999, p. 228).

O conceito de conhecimento *pluriversitário* relaciona-se ainda ao de *ecologia de saberes*, defendido por Santos (2011, 2018a) como uma opção epistemológica e política frente às lógicas de produção de não-existência, entre elas, a monocultura do saber e do rigor do saber e a monocultura de naturalização e hierarquização das diferenças (como as de gênero, sexualidade/afetividade e étnico-raciais), que silenciam e relegam ao esquecimento as práticas culturais não hegemônicas. A *ecologia de saberes* implicaria em exercícios de tradução intercultural entre distintos saberes que se interpelam mutuamente, questionam uns aos outros, a partir de contextos de práticas sociais concretas ou a se constituir. A tradução seria, portanto, recíproca, na busca de reverter, ainda que parcialmente, a assimetria histórica decorrente da objetificação das culturas não-eurocentradas por parte da ciência colonialista.

O exercício acima proposto não teria a pretensão universalizante, de dar conta de toda a realidade, mas estaria focado em experiências específicas de resistência e luta social, para as quais são convocados determinados grupos de saberes (por meio das sujeitas e sujeitos de tais saberes) implicados no contexto, reconhecendo as diferenças epistemológicas entre si (inclusive de poder, no contexto da sociedade capitalista), mas no sentido de torná-la uma diferença tendencialmente igual (sem hierarquia). Trata-se de uma artesanania das práticas de conhecimento, que transporta

múltiplos e polifônicos significados culturais e históricos, alimentadas pela solidariedade e geradas a partir de experiências de luta (SANTOS, 2018a).

As proposições de Boaventura de Sousa Santos, nesse quesito, não são exatamente novas, nem exclusivas dele, afinal o autor bebe na fonte de toda uma tradição de esquerda, articulada a tendências ambientalistas, feministas e pós-colonialistas. O próprio Paulo Freire (2018, 1983), ao tratar da necessidade de respeitar os saberes dos educandos e da defesa e estruturação de uma educação dialógica, indica caminhos nesse sentido. Por isso, o grande educador pernambucano é considerado por Tomaz Tadeu (2011) como um antecipador da teoria pós-colonial de pedagogia, na medida em que ele se concentra na perspectiva dos grupos dominados (também nomeados oprimidos) e busca borrar as fronteiras entre cultura erudita e cultura popular. Ainda assim, Wayne Au (2011), a partir das análises de R. D. Glass, ao tratar dos pressupostos ontológicos de Freire, explicita que o educador brasileiro pressupõe que a humanização “[...] se define pela práxis ou pela reflexão e ação críticas adotadas para mudar a realidade progressivamente” (AU, 2011, p. 258), no entanto, deixa de abordar que “[...] aquilo que significa ser mais progressivamente humano não pode necessariamente ser universalizado, porque tais designações (humanizadas/desumanizadas) são relativas a determinadas configurações culturais e históricas” (*id.*, *ibid.*).

Em tempos globalizados, tendo no horizonte de lutas a busca por uma globalização contra-hegemônica, a necessidade da tradução intercultural se faz cada vez mais premente, por isso, o conceito de *ecologia de saberes*, articulado ao de *conhecimento pluriversitário* conforme propostos por Santos (2011, 2018a), me parecem particularmente pertinentes para a análise do processo histórico de marginalização das formas teatrais populares – entre elas, o teatro de rua – no campo do ensino superior de teatro e para a proposição de caminhos de transformação “das realidades”. Debatendo a cultura na escola, no contexto da França dos anos 1970, o historiador e intelectual jesuíta francês Michel de Certeau (1925-1986) chama a atenção para a importância dada a língua *escrita* e o lugar desprestigiado da língua *oral*, destacando que o poder dominante rejeita as diferenças, por exemplo, entre as várias línguas francesas e reconhece apenas um falar francês hegemônico (CERTEAU, 1995). O teórico francês defende uma abordagem de cultura no plural, algo que poderíamos relacionar com o conceito de conhecimento *pluriversitário* como

proposto por Boaventura de Sousa Santos. No Capítulo 2, busco traçar paralelos entre o teatro de rua e o universo das culturas populares e retomo tais conceitos, bem como outros elaborados por intelectuais do campo progressista, a fim de problematizar as relações entre as formas teatrais populares e a universidade, em contraposição ao paradigma científico hegemônico.

Por fim, retomando as propostas relativas à democratização da universidade, Chauí (2001) ressalta que as críticas ao formato de universidade organizada como empresa não dizem respeito apenas ao financiamento de pesquisas e ao perfil curricular e metodológico voltado ao fornecimento de mão-de-obra, mas à divisão interna do trabalho universitário. Uma estrutura empresarial hierarquizada limita enormemente as possibilidades de democratização da instituição. Aqui, a analogia com o campo teatral me parece pertinente, na medida em que a forma de organização teatro de grupo e os processos de criação teatral coletivos/colaborativos avançam, ainda que precariamente, no sentido de novas relações de trabalho, a partir das quais é possível traçar um paralelo com a democratização da universidade e com perspectivas críticas para o ensino de teatro.

Alexandre Mate (2011) indica que o primeiro registro encontrado do uso da expressão “teatro de grupo”, na cidade de São Paulo, data ainda do início da década de 1980, no programa de *Foi bom, meu bem*, de Luís Alberto de Abreu – montado pelo grupo Mambembe e apresentado entre os anos 1980-1981. Seguindo com o autor, na mesma fonte, a década de 1980, na cidade de São Paulo, foi fértil em termos de surgimento e continuidade de grupos que se aliaram às lutas políticas de segmentos sociais mais amplos, no contexto de resistência e enfrentamento ao regime ditatorial e de retomada da democracia republicana. Data também da década de 1980, mesmo sem ter começado nela,

[...] a proposição do chamado processo colaborativo. As inspirações mais distantes desse tipo de processo resultam do teatro agitpropista russo-soviético, e as mais próximas, principalmente das experiências do Teatro Experimental de Cali (Colômbia), dirigido por Enrique Buenaventura. De modo bastante esquemático – sem deixar de mencionar o fato de que o teatro popular invariavelmente sempre se ateve aos processos partilhados – o processo colaborativo pressupõe a instituição de um colegiado democrático de criação, com divisão de todas as tarefas demandadas pelo processo teatral (MATE, 2011, p. 23).

Em certa medida, a forma de produção e organização teatro de grupo decorre tanto dos processos de trabalho coletivo/colaborativos, quanto da participação nas

lutas sociais do período, no entanto, é importante realçar, que “[...] sobretudo por seu caráter artesanal e popular, o teatro de grupo sempre existiu, mas foi a partir de fins da década de 1990 – pelo menos na cidade de São Paulo – que essa consciência ganha conotação política e militante” (MATE, 2012, p. 181). Em tese, os modos de organização do teatro de grupo conferem,

[...] uma possibilidade de intervenção coletiva na sociedade por intermédio da escolha de assuntos e de utilização de expedientes estéticos para além do mero entretenimento. Tratava-se também de uma tentativa de construção de um processo de enfrentamento, de crítica de modo mais direto e cabal aos tempos em que se vivia, às inúmeras contradições interpostas à prática social pelos resquícios do arbítrio ditatorial e pelo mundo da mercadoria, em sua face mais perversa representada pela circulação (MATE, 2011, p. 16-17).

Luiz Carlos Moreira, fundador e integrante do grupo Engenho Teatral, em texto acerca da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo⁴⁹, citado no livro *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura* (COSTA; CARVALHO, 2008), explicita que o grande diferencial da política pública implantada por meio da referida lei é exatamente a proposição de outra forma de organização do trabalho teatral, de maneira horizontal e democrática (o teatro de grupo), na contramão da forma hegemônica de organização, na qual o trabalho de pessoas dedicadas ao campo artístico tende, e por diversos e articulados expedientes, à alienação, posto que tais pessoas, de certo modo, caracterizam-se em espécies de engrenagens de uma linha de montagem, ou seja, são mercadorias, assim como os produtos (obras teatrais) resultantes dessas relações desiguais de trabalho. O teatro de grupo, propõe, portanto, uma relação muito mais saudável, é quase como “[...] construir uma ilha de contestação dentro da realidade dominante. Esta ilha é uma experiência histórico-social importante, pois devolve ao profissional a possibilidade de ser artista” (MOREIRA, s/d *apud* COSTA; CARVALHO, 2008, p. 69), já que ele passa a ser responsável pela obra que cria, não é alienado em seu trabalho.

Em outra de suas reflexões, Moreira afirma:

[...] os grupos surgem porque não existe empresários para contratar/explorar os “profissionais” disponíveis. Eterna e endemicamente desempregados, eles se juntam para produzir, para dar voz a seus desejos e tentar sobreviver de seu trabalho descartado pelo capital que, [...] salvo exceções, não consegue auferir lucro com essa mão de obra aplicada no teatro (MOREIRA, 2012, p. 21).

⁴⁹ Lei Municipal nº 13.279/02.

Seguindo com o importante artista e destacado corifeu das lutas militantes do teatro paulistano, no século XXI, o teatro de grupo corresponde à “[...] parte mais significativa da produção teatral da maior capital do Brasil e, de certa forma, do país todo. A aberração é essa: numa economia capitalista, de mercado, [...] um segmento da produção é controlado por grupos de trabalhadores [...]” (*id.*, *ibid.*). Como bem realça Moreira, tal organização em grupo não é pouca coisa, pois, de certa forma, se trata de uma experiência de organização de coletivos de trabalhadoras e trabalhadores excluídos que tomam o controle da produção.

A despeito das inúmeras diferenças organizacionais e estruturais entre a universidade e a seara do teatro, a experiência do sujeito histórico teatro de grupo (MATE, 2011, 2012) converge, em certa medida, com as proposições de autonomia e democratização da universidade conforme apontadas por Chaui e Santos e dão indícios de possibilidades pedagógicas de trabalho com o teatro de rua no ensino superior. O teatro de grupo pode e deve ser visto como uma experiência modelar (mesmo que contraditória e, frente à hegemonia capitalista, precária) ao ensino do teatro de rua, relacionando-se ainda às proposições de artista-docente e artista-pesquisador, referidas na introdução desta tese.

No próximo subcapítulo apresento outro breve itinerário histórico, desta vez do ensino de teatro no Brasil, atentando para como a forma de produção teatral hegemônica e os estilos teatrais com ela sintonizados influenciaram o ensino de teatro em solo nacional. Considero que, também por esse processo histórico, o ensino de teatro na atualidade ainda esteja alheio à parcela considerável das reflexões e mesmo das conquistas formais do teatro de grupo brasileiro e, como parte dele, do teatro de rua.

A tardia e elitista institucionalização do ensino de teatro no Brasil

Para traçar paralelos, no âmbito nacional, entre a história da universidade e a história do ensino de teatro, é preciso ressaltar que assim como a universidade, o ensino superior em teatro é relativamente recente em nosso país. A partir dos históricos apresentados por Ênio Carvalho (1989), Paulo Luís de Freitas (1998) e Arão Paranaguá de Santana (2000), cito, a seguir, algumas das instituições pioneiras no ensino de teatro no Brasil.

De antemão, Santana (2000) ressalta que o processo de constituição do ensino formal de artes cênicas no Brasil tem relação direta com o advento das escolas de interpretação teatral, já no século XX. O autor ressalta, no entanto, que desde o início da colonização, o teatro esteve presente nas práticas educativas (de viés ideológico cristão)⁵⁰ dos jesuítas, mas não no aspecto escolar e sim no que atualmente seria chamado de educação-não formal. De acordo com os registros disponíveis, nas escolas de ler e contar, mantidas pelos jesuítas, os padres quase não utilizaram o teatro. A estrutura do ensino primário no Brasil Colônia, deficiente em quantidade e qualidade, não se equiparava à dos colégios de humanidades europeus, onde já se ofertava iniciação à arte dramática (SANTANA, 2000). Mesmo com a criação da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1816 (decorrente de um conjunto de ações “civilistas” com a vinda da Família Real Portuguesa), as artes cênicas não conquistaram espaço na educação formal, já que, naquele contexto, as, então denominadas, Belas Artes diziam respeito principalmente à pintura e à escultura e às ditas artes práticas. Em 1857, é criado o Conservatório Dramático, em Salvador, voltado especificamente à dramaturgia. Ainda em meados do século XIX, João Caetano estruturou o projeto da Escola Dramática do Rio de Janeiro, com curso de formação de atores, no entanto, não obteve apoio para efetivá-la. Por isso, efetivamente, as primeiras escolas de teatro surgiram no século XX, no contexto da encenação moderna. Ainda que não haja consenso na literatura quanto a primeira escola de teatro do país, Elza de Andrade (2009) e Ênio Carvalho (1989) indicam que teria sido a Escola Dramática Municipal, criada em 1908, no Rio de Janeiro e cujo funcionamento começou de fato em 1910. Proposta de forma atrelada à construção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, teve como primeiro diretor Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras. A citada escola passou por várias mudanças de regimento e nomenclatura chamando-se, atualmente, Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena⁵¹.

Porém, Paulo Luís de Freitas (1998) considera o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, criado por Gomes Cardim⁵², como tendo sido a primeira escola

⁵⁰ Ainda que saibamos as consequências nefastas e colonialistas do processo educativo/de conversão religiosa praticado pelos jesuítas contra as culturas indígenas, a intenção nesse momento do texto foi apenas a de ressaltar o uso da linguagem teatral como ferramenta pedagógica, mesmo que discordemos da forma como ela foi utilizada e dos fins a que se destinou.

⁵¹ Cf. <http://escoladeteatromartinspenna.com.br/>

⁵² Porto Alegre, RS, 1865 — 1932, Rio de Janeiro, RJ.

a ofertar um curso dramático no país. No entanto, ainda segundo Freitas (*ibid.*), é provável que o curso de Arte Dramática do conservatório paulista, com três anos de duração, tenha existido de forma irregular, pois os dados apresentam a informação segundo a qual teriam sido formadas apenas nove turmas no período entre 1910 e 1931. De qualquer forma, a Escola Dramática Municipal criada por Coelho Neto teria sido a primeira escola de teatro estatal.

Fotografia 1 – primeira turma da Escola Dramática Municipal (1911).



“Alunos, professores e convidados presentes a festa de encerramento da Escola Dramática Municipal. Os alunos da Escola Dramática em exercício de gymnastica em conjunto”.

Fonte: Sítio virtual da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena

Para não tornar exaustiva a descrição histórica que aqui se desenrola, apresento, a seguir, um quadro-síntese com alguns dos primeiros cursos e escolas de teatro do Brasil, acerca dos quais dispomos de informação:

Quadro 2 – Primeiros cursos ou escolas de teatro do Brasil

Ano	Profissionais envolvidos(as) na fundação ou criação do curso ou escola	Instituição ou Curso	Cidade
1906	Gomes Cardim	Conservatório Dramático e Musical de São Paulo	São Paulo
1908	Coelho Neto	Escola Dramática Municipal (atual Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena)	Rio de Janeiro
1939	Abadie de Faria Rosa	Curso Prático de Teatro, ligado ao Serviço Nacional de Teatro – SNT (mudança de nomenclatura para Conservatório Dramático Nacional, em 1953; Escola de Teatro da Fefieg, em 1969; e, finalmente, Escola de Teatro da atual	Rio de Janeiro

		Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro – Unirio)	
1942	Renato Vianna	Escola de Arte Dramática do Rio Grande do Sul (embrião do curso de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul)	Porto Alegre
1944	Renato Vianna	Teatro Anchieta ⁵³	Porto Alegre (depois Rio de Janeiro)
1944	Abdias do Nascimento	Teatro Experimental do Negro (TEN)	Rio de Janeiro
1948	Alfredo Mesquita	Escola de Arte Dramática (EAD) (incorporada à USP, em 1966 ⁵⁴)	São Paulo
1952	Paschoal Carlos Magno	Curso de Arte Dramática do Teatro Duse	Rio de Janeiro
1952	Vicenzo Spinelli	Curso de Formação de Atores da Universidade de Minas Gerais (atual Teatro Universitário da UFMG)	Belo Horizonte
1955	Dulcina de Moraes	Fundação Brasileira de Teatro	Rio de Janeiro (depois Brasília)
Décadas de 1950 e 1960	Maria Clara Machado	Ação educativa do Teatro Tablado ⁵⁵	Rio de Janeiro
1956	Martim Gonçalves	Escola de Teatro da Universidade da Bahia (atual Universidade Federal da Bahia)	Salvador
1957	Ruggero Jacobbi	Curso de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul (embrião dos cursos de bacharelado e licenciatura do Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS)	Porto Alegre
1958	João Alfredo Gonçalves da Costa, Octávio da Graça Mello, Valdemar de Oliveira, Hermilo Borba Filho e outros	Curso de Arte Dramática da Universidade do Recife (atual Universidade Federal de Pernambuco)	Recife
1960	José Maria B. de Paiva	Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará	Fortaleza
1962	Benedito Nunes e Maria Sylvia	Grupo Norte Teatro Escola (embrião da futura Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará)	Belém

Fontes: ANDRADE (2009); CARVALHO (1989); FRAGA (1986); FREITAS (1998); GUILHERME (2019); LUIZ (2010); MILARÉ (2009); REIS (2018); SANTANA (2000); UFMG (2019b); UFPA (2003);

⁵³ Renato Vianna define o Teatro Anchieta como um departamento técnico da Escola de Arte Dramática do Rio Grande do Sul, “[...] o seu órgão de ação coletiva, o teatro de arte que lhe dá expressão e finalidade” (VIANNA, 1945 *apud* MILARÉ, 2009, p. 297).

⁵⁴ O processo de incorporação da EAD à USP foi conturbado, durando de 1966 a 1968, quando, enfim, o contrato definitivo de anexação é firmado (SILVA, 1988).

⁵⁵ O Tablado é fundado em 1951 e começa a publicar seus *Cadernos de Teatro* em 1956. Seus cursos livres de improvisação têm início em 1964 (O TABLADO, 2019).

Como é possível observar no quadro II, vários dos “primeiros cursos” de teatro do país teriam originado também as primeiras graduações em teatro. Evidentemente, em cada local tal processo aconteceu em períodos diferentes e de forma distinta. Mesmo considerando as especificidades de cada curso ou instituição, é possível observar um traço predominantemente burguês e eurocêntrico nos primórdios do ensino de teatro no Brasil. Acerca da Escola Dramática Municipal, do Rio de Janeiro, ilustra Elza de Andrade,

[...] É fácil prever que a escola recém criada vai servir à classe que via no teatro europeu importado a sua melhor representação, pois, no mesmo estilo da reforma urbana que copiava a arquitetura francesa, a Escola Dramática Municipal também vai organizar seu currículo seguindo o modelo europeu de teatro.

A Escola Dramática Municipal organiza seu primeiro corpo docente quase todo ele de “imortais” da Academia Brasileira de Letras. Com exceção, dos professores da disciplina “Arte de Representar” – que eram diretores de teatro –, todos os outros pertencem à ABL. Possivelmente, esse elenco de professores tenha sido escolhido com o objetivo de dar credibilidade à escola e, de atrair jovens da classe burguesa, que certamente, se sentiriam mais bem orientados por um corpo docente tão ilustre. Mas, também podemos perceber nessa escolha uma tendência à formação de um profissional à altura do grande teatro burguês, sério e erudito, aquele que diz com perfeição as palavras do texto. É evidente que essa proposta de formação contraria o repertório de peças em cartaz na cidade do Rio de Janeiro, naquela ocasião, eixo centralizador das temporadas teatrais do país. Na primeira década do século XX, as temporadas estão lotadas de espetáculos de teatro de revista e comédia de costumes, gêneros considerados “menores” pela “inteligência” carioca, que, em sua maioria, apenas se satisfazia frequentando as companhias estrangeiras que nos visitavam (ANDRADE, 2009, s/p.)

Outro exemplo é o da própria Escola de Arte Dramática (EAD), de São Paulo, criada em 1948 pelo paulista Alfredo Mesquita (1907 – 1986) e incorporada à USP em 1966. Conforme Armando Sérgio da Silva e Jacó Guinsburg (1992) a criação da EAD deve ser compreendida dentro do contexto do movimento de renovação do teatro brasileiro na década de 1940 e da implantação do Teatro Brasileiro de Comédia -TBC, também em 1948, pelo italiano radicado em São Paulo Franco Zampari (1898 – 1966). Inclusive, por curto período, a EAD chegou a ocupar uma sala no prédio do TBC. Entre outros propósitos iniciais, a escola tinha como função formar atores e atrizes para a companhia de Zampari e para as demais companhias profissionais nascentes. A totalidade dos diretores do TBC ministrou aulas, conferências ou dirigiu cenas na escola de Mesquita, ou seja, havia grande proximidade entre o trabalho artístico das duas instituições. No entanto, a EAD diferenciava-se do TBC por também se dedicar ao estudo e montagem de obras do teatro brasileiro, sendo que, em seus primeiros

20 anos de existência, quase um terço das peças montadas pela escola foi de autores nacionais (SILVA; GUINSBURG, 1992).

Seguindo com Silva e Guinsburg (*ibid.*), o Teatro de Arena também teve seu “berço” na EAD, de onde vieram alguns de seus fundadores, porém, em sua fase nacional⁵⁶, o Arena começa, aos poucos, a se afastar do estilo predominante na EAD. Na década de 1960, juntamente com o Teatro de Arena, o Teatro Oficina movimentava a cena experimental e instiga a abertura de novos caminhos para o teatro paulistano, com consequentes influências em parte considerável do teatro brasileiro. Nesse período, a EAD distancia-se mais da efervescência (contra)cultural da época, por insistir em certo academicismo e na montagem de obras clássicas. Os autores supracitados não utilizam o termo que trarei a seguir, mas, podemos dizer que a EAD, em suas primeiras décadas, alinha-se especialmente com o teatro *burguês* produzido pelo TBC. Trata-se de uma renovação, sem dúvida, já que estamos falando de uma burguesia relativamente ilustrada, que busca trazer referências culturais de parte da vanguarda europeia para o seio da elite paulistana. No entanto, em termos formais, talvez a renovação tenha encontrado seu limite por não poder ou não buscar superar os interesses de classe dos mecenas e do público majoritário daquele estilo de teatro.

Também Paulo Luís de Freitas (1998) ressalta que, desde a proposta de escola de teatro de João Caetano, passando pela Escola Dramática de Coelho Neto, o norte da implantação do ensino de teatro no Brasil era moldado pelos padrões europeus, em especial, pelo classicismo francês. O autor ressalta ainda que o Curso Prático de Teatro - CPT - do SNT, criado em 1939, em suas primeiras décadas, aparentemente pouco diferiu da proposta da Escola Dramática Municipal. Porém, paulatinamente o CPT foi sofrendo mudanças curriculares e tendo sua carga horária ampliada. Em 1950, além de ter sua duração aumentada em um ano (passando a ter três anos de duração, ao total), teve o Teatro Brasileiro incluído na matriz curricular. A intenção do governo federal (ditatorial) era transformar o CPT em curso universitário e, para tanto,

⁵⁶ Cláudia de Arruda Campos (1988) sistematiza as fases do Teatro de Arena de São Paulo da seguinte forma: *Origens* (1953-1958), quando o repertório era muito semelhante ao TBC, com predominância de montagens de comédias leves e dramas estrangeiros; *Nacional* (1958-1961), quando estreia *Eles Não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri e se realizam os Seminários de Dramaturgia do Arena, grande estímulo ao amadurecimento de uma literatura dramática nacional; Nacionalização dos Clássicos (1961-1964), quando o grupo prioritariamente reinterpreta textos clássicos, como *A Mandrágora*, de Maquiavel e *O Tartufo*, de Molière, em função daquele momento histórico; por fim, a fase Arena Conta (1965-1971), com as montagens de *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, ambos textos de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

em 1945, Getúlio Vargas, através do Decreto-Lei 7.958, torna o curso do SNT a base para o Conservatório Nacional de Teatro, da Universidade do Brasil. No entanto, com a queda de Getúlio⁵⁷ o decreto não foi executado, tendo o antigo curso conquistado *status* universitário apenas em 1969, quando se transformou na Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas do estado da Guanabara - Fefieg.

Saindo do contexto exclusivamente brasileiro, Simone Carleto, em sua tese de doutorado *Processos de formação de intérpretes em Consigna Livre* (CARLETO, 2017), traça uma analogia entre o teatro burguês europeu de fins do século XIX e início do século XX com as escolas tradicionais de teatro da época. A pesquisadora trata, em especial, do Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática (*Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique* – CNSAD), criado em 1786, em Paris e da Escola do *Vieux Colombier*, criada em 1921, também na capital francesa, estabelecendo ainda analogias entre os estúdios ou laboratórios teatrais experimentais (como os de Antoine, Piscator e Brecht) e as futuras escolas livres de teatro. Ao tratar de escolas livres, a autora refere-se às escolas contemporâneas que não se enquadram nas normativas dos Conselhos Federal/Estadual de Educação, não têm uma grade curricular e carga horária mínima predefinidas, buscam experimentar metodologias de ensino e criação artística distintas das escolas tradicionais, desenvolvem formas alternativas de avaliação e intentam ampliar a participação de todo o corpo de integrantes da escola nos processos de gestão interna.

A noção de *livre*, no teatro, deve a André Antoine (1858 – 1943) e ao *Théâtre Libre* (Teatro Livre), fundado por Antoine e outros parceiros, na França, em 1887. Esta Companhia era independente em relação ao Estado, tendo se tornado, do ponto de vista do modo de produção hegemônico, o primeiro grupo teatral a assumir-se livre. Sua práxis teatral contrapunha-se ao ensino do CNSAD, ao qual Antoine tecia incisivas críticas:

⁵⁷ Em 29 de outubro de 1945 Getúlio Vargas foi deposto pelo Alto Comando do Exército. Conforme artigo do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas, para o regime ditatorial do Estado Novo, comandado por Getúlio Vargas, “[...] a entrada do Brasil na guerra ao lado dos Aliados teve efeitos contraditórios. De um lado, o regime ganhou tempo. O estado de guerra representava um bom argumento para o governo adiar por tempo indeterminado a consulta popular que deveria validar a Constituição de 1937. De outro, a opção por lutar contra o nazi-fascismo colocou em xeque a manutenção de uma ditadura no país. As oposições procuraram aproveitar o desgaste do governo decorrente dessa contradição para retomar a iniciativa. Foi nesse quadro de redefinições que o Estado Novo entrou em crise e finalmente caiu em outubro de 1945” (FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS, 2019).

Esse ensinamento cristalizado do Conservatório, aplicado indistintamente a gerações inteiras de jovens, em vista de um único teatro, que não utilizará mais do que um entre dez, faz um número incalculável de vítimas. A Escola escamoteia e falseia, nivelando os temperamentos: ela derrama, ao acaso, no molde de seus heróis clássicos, todos os jovens talentos dos quais o teatro moderno teria uma urgente necessidade (ANTOINE, 2001 *apud* CARLETO, 2017, p. 35).

Ainda segundo Carleto (*ibid.*), Antoine, que foi um dos criadores do naturalismo no teatro, de certa forma, faz do Teatro Livre um conservatório acessível, onde trabalhadores poderiam aprender teatro e onde as temáticas destes começavam a subir ao palco. Sua proposição, no entanto, é enfrentada veemente por Jacques Copeau (1879-1949) no *Vieux Colombier*, inaugurado em 1913, para retomar o teatro hegemônico realista, em contraposição às formas comerciais de teatro e ao teatro naturalista. O enfrentamento de Copeau às transformações engendradas por Antoine não se restringia às questões formais, mas envolvia, em grande medida, questões de classe, tanto em relação aos temas abordados, como à “classe de gente” que atuava com o encenador do Teatro Livre. Copeau estruturou ainda, a Escola do *Vieux Colombier* (1921-1924), que, apesar ter durado pouco tempo, contribuiu na consolidação de pressupostos elitistas ligados ao teatro realista hegemônico, que, por sua vez, influenciaram os processos posteriores de aprendizagem teatral ao largo do mundo ocidental. José Ronaldo Faleiro (2013 *apud* CARLETO, 2017) afirma que, direta ou indiretamente, Jacques Copeau influenciou o teatro e o ensino de teatro no Brasil e cita, entre outras instituições, a EAD e O Tablado como “receptoras” dessa influência. Também Sebastião Milaré (2009) ressalta a influência de Copeau nas práticas do diretor, autor e ator carioca Renato Vianna (1894 – 1953) e, consecutivamente, na Escola de Arte Dramática do Rio Grande do Sul e no Teatro Anchieta.

Vianna pode ser considerado um dos precursores do modernismo no teatro brasileiro, sendo reconhecido por Paschoal Carlos Magno como antecipador do Teatro do Estudante do Brasil - TEB e do trabalho da companhia Os Comediantes e, por Luiza Barreto Leite⁵⁸, como precursor de Ziembinski (MILARÉ, 2009). Apesar de ter empreendido uma série de iniciativas voltadas para a transformação do teatro brasileiro, tanto no que diz respeito à estética quanto aos processos de produção e de

⁵⁸ Santa Maria/RS, 1909 - 1996, Rio de Janeiro/RJ, foi atriz, diretora, ensaísta, militante política, professora de arte dramática e jornalista, tendo trabalhado com Renato Vianna e Zbigniew Ziembinski (MILARÉ, 2009; SANZ, 2009).

ter se aproximado das camadas populares, incentivando – em diversos de seus projetos – os operários a frequentarem o teatro (MILARÉ, 2009; VIANNA, 2019a), ainda assim Vianna (já em fase madura), manifestava certo preconceito contra os artistas populares, como pode ser depreendido de relato em seu diário, em 08 de maio de 1946: “[...] É preciso divertir os soldados? Mobilize os cômicos, os bufões, os saltimbancos do país. Para que servem eles, senão para isso?” (VIANNA, 1946 *apud* MILARÉ, 2009, p. 305). Este trecho foi escrito em um momento de indignação do artista carioca, após a recusa do então governo federal de seguir apoiando sua escola e frente a oferta, por parte do mesmo governo, de compra de espetáculos do Teatro Anchieta para apresentações em quartéis. Ainda considerando a legítima indignação do diretor frente aos órgãos estatais, não é possível deixar de notar que, naquele momento, ele se considerava em um patamar mais elevado que o dos artistas populares, que, em seu ponto de vista, teriam por função apenas “distrair” a população ou, no caso específico da proposta do governo Dutra, “distrair” os soldados brasileiros.

Em relação ao antigo Conservatório Dramático Municipal (atual Escola Martins Pena), em suas primeiras décadas de existência, o Realismo (nas vertentes do drama de casaca e da comédia de costumes) de ascendência francesa, era muito influente na formação dos atores e das atrizes. A estrutura curricular da primeira turma do curso era composta por cinco cadeiras: Prosódia; Arte de Dizer; História do Teatro e Literatura Dramática; Arte de Representar; e Fisiologia das Paixões. Nos primeiros anos da escola, das cinco cadeiras, apenas uma era ministrada por profissionais do teatro, as demais ficavam a cargo de intelectuais da Academia Brasileira de Letras, cuja classe social, ao que tudo indica, os levava a ensinar a partir da perspectiva do teatro burguês (ANDRADE, 2009).

Uma exceção ao cenário anteriormente apresentado foi Eduardo Victorino (1869-1949), português radicado no Rio de Janeiro, empresário, autor e diretor teatral, que foi responsável durante um período pela cadeira Arte de representar, no Conservatório Dramático Municipal. Victorino inspirava-se em Antoine e “[...] realizou trabalhos que apontavam intenções naturalistas quando esteve na direção da Companhia Dramática Nacional, em 1912” (DAHER, 2016, p. 50). Katia Daher (2016) considera que, no contexto brasileiro, o ensaiador português pode ser visto como um artista de transição entre o teatro “antigo” (das comédias e melodramas) e os novos estilos teatrais nos quais os encenadores passam a ter função central.

Tendo em vista o exposto por Andrade (2009) e Daher (2016), Eduardo Victorino diferenciava-se dos demais professores do Conservatório Dramático Municipal, por ser ensaiador teatral e pela sua aproximação com Antoine e o Naturalismo. Ao mesmo tempo, alguns de seus pressupostos também se diferenciavam do teatro antigo feito no Rio de Janeiro, que era extremamente popular à época, na medida em que seus postulados de representação apontavam para o caminho do teatro moderno, sem a “afetação” e os efeitos costumeiros dos atores e atrizes de sucesso à época (como Dulcina de Moraes e Procópio Ferreira). Por esse viés, o ensaiador se distancia, em certa medida, do teatro popular, na medida em que busca “[...] ‘ultrapassar’ ou ‘acondicionar nos compartimentos do folclore’ os modos de atuação dos chamados artistas populares brasileiros” (DAHER, 2016, p. 52).

A transição entre o teatro “antigo” e o teatro moderno, como apontada por Daher (2016), relaciona-se também, em certa medida, à superação da hegemonia portuguesa na cena teatral brasileira (se bem que o popularíssimo teatro de revista já fazia isso, sobretudo, desde o início do século XX⁵⁹) e a construção de uma nova hegemonia de um ator “à francesa”, como apontado por Ênio Carvalho (1989). Não obstante, Carvalho (*ibid.*) indica que Eduardo Victorino, mesmo tendo recebido influências do naturalismo e de outras vanguardas europeias, ainda apresenta em suas publicações, um predomínio de academicismos franceses e italianos, nos âmbitos da composição da personagem e da encenação teatral, reiterando indicações formalistas e estanques.

Retornando à trajetória da EAD e sua recepção da influência francesa, Alfredo Mesquita chegou “[...] a afirmar que se considerava um humilde servo” de Jacques Copeau (SILVA; GUINSBURG, 1988, p. 163). Segundo Armando Sérgio da Silva e Jacó Guinsburg na obra citada, os currículos da EAD e da Escola do *Vieux Colombier* tinham muitos pontos de contato. Assim, a tradição do realismo burguês da França do início do século XX⁶⁰ se dissemina com força na escola paulistana que, por sua vez, vai influenciar, por meio das egressas e dos egressos, outras escolas no país, como a Escola de Teatro da Universidade do Recife, a Escola de Teatro de Belém, o Teatro Universitário da UFMG, o curso de teatro da Unicamp e a própria ECA, entre outras instituições. Assim como nas demais escolas e cursos citados, de acordo com as

⁵⁹ Cf. Neyde Veneziano (1991, 1996).

⁶⁰ Nesse sentido, a EAD diferencia-se da tendência predominante das escolas brasileiras da primeira metade do século XX por ter como ponto de partida para seu trabalho o primado do encenador.

fontes consultadas, em suas primeiras décadas a EAD se manteve relativamente distante das formas teatrais populares, na medida também em que as associava à comicidade de parte do teatro comercial da época, tido como raso, imoral e inculto.

De acordo com a pesquisa de mestrado de Paulo Luís Freitas, até o ano de 1987, nos cursos de Bacharelado em Teatro e cursos profissionalizantes de formação de atores e atrizes no país⁶¹, havia uma primazia do método de Stanislavski no ensino de interpretação teatral, sendo que o trabalho com o épico-dialético, na perspectiva brechtiana, apenas começava a ganhar espaço nas propostas curriculares. Fica evidente o grande atraso na inserção de Brecht no campo acadêmico de artes cênicas, pois o teatrólogo alemão já era conhecido no Brasil pelo menos desde a década de 1940 e, especialmente, a partir de fins dos anos 1950 (BADER, 1987). Na percepção das e dos discentes dos cursos analisados por Freitas, os tipos de teatro que, de acordo com suas formações, eles se sentiam mais seguros em fazer, eram o drama/realismo/naturalismo⁶² (ou, *grosso modo*, a técnica realista de representar), citados por 30,7% do corpo discente que participou da pesquisa. O teatro épico ou épico-dialético não foi citado nem por 5% das e dos discentes (FREITAS, 1998). Provavelmente contribuiu com essa estatística o fato de que cerca de 63% das professoras e professores pesquisados pelo autor supracitado e que tinham alguma formação em teatro eram oriundos da USP, Unirio ou UFRGS⁶³. Como os dados indicam, é notável a influência dessas três instituições (que estão também entre as mais antigas a formar profissionais no campo teatral) no tocante ao cenário de ensino de teatro no país em fins dos anos 1980.

Enfim, considerando a influência das formas teatrais hegemônicas europeias, especialmente a partir da tradição francesa, é compreensível a relativa ausência das

⁶¹ O autor, em 1987, pesquisou 9 cursos de Bacharelado em Teatro (Unirio, UFBA, UFRGS, Ufal, UFSM, ECA/USP, Unicamp, FBT e curso da Fundação Teatro Guaíra em conjunto com a PUC Curitiba); 11 cursos profissionalizantes em nível de 2º grau (UFPE, EAD/USP, Escola Martins Pena, Colégio Estadual do Paraná, Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes, Centro de Artes Calouste Gulbenkian, Teatro Escola Macunaíma, Indac, Conservatório Marcelo Tupinambá, Casa das Artes das Laranjeiras – CAL e Escola de Teatro Dirceu de Mattos); e 3 cursos de extensão ligados à universidades federais, que, apesar de à época não terem caráter profissionalizante, tinham carga horária compatível ou superior a muitos cursos profissionalizantes (TU/UFMG, UFPA, UFCE). Apesar de não apresentar um dado exato de quantas escolas de formação de atores e atrizes, em nível profissionalizante ou superior, havia no país no período, Freitas indica ter elencado 36 instituições existentes, a partir das listas de escolas participantes do I e do II Encontro Nacional de Escolas de Teatro, realizados, respectivamente, em Arcozelo/RJ, em 1985 e em Brasília/DF, em 1986.

⁶² Freitas (1998) ressalta que, devido à imprecisão terminológica nas respostas aos questionários, ele optou por agregar os três termos (drama/realismo/naturalismo) em um mesmo bloco.

⁶³ Sendo 31% vindos da USP (ECA ou EAD), 21% da Unirio e 10 % da UFRGS.

formas teatrais populares, do teatro de rua e mesmo do teatro épico dialético-brechtiano na história do ensino de teatro no Brasil. Vejamos como indicativos para o trabalho pedagógico com essas formas teatrais aparecem (direta ou indiretamente) nos documentos oficiais de ensino de teatro da década de 1960 em diante, em nosso país.

Enquadramentos e silenciamentos no escopo das normas e diretrizes curriculares

A primeira normativa em âmbito federal acerca do ensino superior de teatro ocorreu com a Lei nº 4645/65, que, de uma só vez, dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as profissões correspondentes. A citada Lei estabeleceu que Diretores de Teatro, Cenógrafos e Professores de Arte Dramática seriam formados em cursos de nível superior, enquanto Atores, Contra-regras, Cenotécnicos e Sonoplastas seriam formados em cursos únicos de nível médio. O curso de Professorado em Arte Dramática seria voltado a formar profissionais para lecionar Arte Dramática nos cursos de nível médio (BRASIL, 1965a). As regulamentações mais específicas para os cursos superiores em teatro viriam com o Parecer do Conselho Federal de Educação - CFE nº 608/65. O citado parecer, muito sintético, estabelece os currículos mínimos e também determina o tempo de duração dos cursos, sendo que para Direção e Cenografia seriam três anos, enquanto para Professorado de Arte Dramática, um ano adicional após os cursos de Direção ou Cenografia.

No referido parecer está ainda explicitado:

Até esta data (15/06/1965) os cursos de teatro vêm funcionando como cursos livres. Dentre eles, destacam-se os cursos oficiais ministrados pelo Conservatório Nacional de Teatro, subordinado ao Serviço Nacional de Teatro. É esse órgão, com sua longa experiência, que se dirige ao C.F.E, solicitando a fixação da duração e dos currículos mínimos dos cursos de Teatro e enviando, como subsídio, os currículos por ele adotados (BRASIL, 1965b, p. 53).

É evidente a influência do Conservatório Nacional (futura Escola de Teatro da Unirio) na regulamentação dos cursos de teatro, a ponto de ele ser considerado a primeira instituição de ensino superior na área de artes cênicas (SANTANA, 2000). Mas, retornando ao Parecer 608/65, o currículo mínimo estabelecido para os cursos superiores de teatro era bem genérico, restringindo-se às denominações das matérias que, no caso do curso de Direção Teatral, envolviam: História do Teatro; Literatura

Dramática; Dramaturgia; Artes Visuais (noções); Cenografia; Indumentária; Iluminação; Música e Ritmo (Noções); Direção; Improvisação; Interpretação e Administração de Teatro. No curso de Professorado em Arte Dramática acrescentavam-se as matérias pedagógicas, assim como Técnicas de Montagem e *Estudo de um clássico do Teatro Universal*.

Como exposto no parecer, a formação de professores de arte dramática estava imbricada ao estudo dos clássicos do teatro universal (leia-se ocidental). Obviamente, não haveria, *a priori*, nenhum problema em estudar os clássicos do teatro dito universal, mas não há nos currículos mínimos de Direção Teatral e Professorado em Arte Dramática nenhuma referência que indique a possibilidade ou a importância de estudos do teatro brasileiro ou regional e, muito menos, do teatro popular. Apenas no currículo mínimo de Cenografia há a referência à matéria Teatro Brasileiro. Vale recordar ainda que estamos em 1965 e, por um lado, é notável nesse período a influência exercida especialmente pelo Teatro de Arena, com a disseminação da dramaturgia nacional, que, segundo Sábato Magaldi (1984), veio a se destacar (e a disputar a hegemonia estrangeira) nos palcos brasileiros a partir da década de 1960, isso sem falar na riqueza das experiências do Movimento de Cultura Popular - MCP e dos Centros Populares de Cultura - CPCs. Por outro lado, estamos em pleno início da ditadura-civil militar e, portanto, a censura estava em vigor (ainda que não na intensidade pós AI-5) e a perseguição a movimentos sociais, artistas e potencialmente a toda gente do campo progressista, já estava em pleno vapor.

Por isso, é de se pressupor que a ausência de matérias ou conteúdos curriculares ligados ao teatro brasileiro e mesmo à arte popular tenha ocorrido devido também à censura e ao clima de medo e violência instaurado pela ditadura. Tais características irão se transformar um pouco nas próximas normativas para o ensino superior em teatro a serem aprovadas pelo Conselho Federal de Educação, a saber: a Resolução CFE nº 32/74, em cujo anexo se encontra o Parecer CFE nº 2.331/74 e normativas referentes ao curso de Educação Artística, habilitação em Artes Cênicas. Porém, antes de descrever essas últimas normativas citadas, me parece importante retornar ao contexto político autoritário dos anos 1960.

Não somente os conteúdos curriculares que pudessem ser enquadrados como subversivos talvez tenham sido censurados nas propostas de regulamentação do ensino do teatro, como o próprio prédio onde foi sediada uma das principais

instituições oficiais de ensino de teatro do país tem diretamente a ver com a violenta história de opressão da ditadura civil-militar. Explico-me melhor: o antigo Curso Prático de Teatro - CPT, promovido pelo SNT, foi transformado em Conservatório Nacional de Teatro, em 1953, continuando sob a administração do mesmo órgão federal. Em 1964, a União Nacional dos Estudantes – UNE, ocupava um prédio na Praia do Flamengo, 132, Rio de Janeiro (CARVALHO, 1989), que foi saqueado e incendiado pelas forças reacionárias na noite entre o dia 31 de março e 1º de abril de 1964. Além de sede da UNE, o prédio era sede do CPC e abrigava o teatro da UNE, que nem chegou a ser inaugurado, devido ao ataque dos (para)militares. Ênio Carvalho (1989) informa que, após o ocorrido (a que o autor denomina por incêndio ocorrido durante o “movimento revolucionário”), o SNT requisitou o edifício e o Conservatório Nacional de Teatro passa a ter sede própria, exatamente no mesmo local onde antes havia sido a sede da UNE. À época, a diretora do SNT era Heliadora Carneiro de Mendonça (1923-2015), professora e crítica teatral, que ficou conhecida como Bárbara Heliadora.

Ainda que não seja possível me aprofundar no assunto, não é possível deixar de notar a perversidade do fato de uma das mais importantes escolas de teatro do país à época instalar-se exatamente por cima dos escombros da sede de um dos mais importantes movimentos culturais e teatrais do país, o CPC, logo após o seu fim brusco, devido a repressão ditatorial. O Conservatório Nacional de Teatro, que no ano seguinte iria pautar os currículos mínimos para o ensino de teatro no país, instala-se no prédio da Praia do Flamengo, como se estivesse, ao mesmo tempo, silenciando uma história materializada na arquitetura carioca e também silenciando uma história pedagógica, nos currículos oficiais. Chama-me também a atenção que nenhum dos pesquisadores estudados, que trataram desse histórico (CARVALHO, 1989; FREITAS, 1998; SANTANA, 2000), tenha traçado paralelos críticos entre esses fatos⁶⁴. Talvez a história da formalização do ensino de teatro no Brasil, seja também, em certa medida, a história da marginalização ou silenciamento das formas teatrais engajadas à esquerda e das formas teatrais populares, estas últimas com seu potencial revolucionário pela via do cômico, do riso, como muito bem tratou Mikhail Bakhtin (2010).

⁶⁴ Paulo Luís de Freitas (1998) apresenta apenas mais algumas informações acerca do edifício, em especial a notícia de que, em 1980, a Escola de Teatro, já então pertencente a Unirio, foi retirada às pressas do prédio da Praia do Flamengo, após a UNE ter anunciado a retomada simbólica do prédio. Na sequência da retirada da Escola de Teatro, juntamente com o Centro de Letras e Artes da Unirio, o prédio foi demolido pelo Estado, silenciando de vez a história arquitetônica de resistência e luta.

Então, voltemos às primeiras normas expedidas acerca do ensino de teatro, todas elas criadas e implantadas durante o regime ditatorial. No período em questão, não somente as normativas específicas da área de teatro, mas também outros documentos legais impactaram o ensino de artes cênicas. A reforma universitária de 1968 (Lei nº 5.540/68) e a Lei de Diretrizes e Bases da Educação de 1971 (Lei 5.692/71) reestruturaram todo o ensino superior e de 1º e 2º graus no país, tornando a Lei nº 4645/65 e o Parecer CFE nº 608/65 parcialmente ultrapassados.

Um dos motivos principais de parte dos dois últimos documentos oficiais citados terem se tornado obsoletos é exatamente a inserção da Educação Artística nos currículos do 1º e 2º graus, conforme o artigo 7º da Lei 5.692/71. Associado à inserção da Educação Artística no currículo das escolas, está o processo de criação de cursos de Educação Artística, com licenciatura curta (2 anos/1500 horas) para a formação polivalente e adicional de um ano (mais 1000 horas) para a licenciatura plena, com as respectivas habilitações específicas (como Artes Cênicas, por exemplo)⁶⁵ (ARAÚJO, 2009). Dessa forma, deixa de existir o Professorado em Arte Dramática (que durou apenas cerca de seis anos), substituído pela Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas.

Muitos autores e autoras debatem os problemas da polivalência na antiga Educação Artística ou no atual ensino de Artes⁶⁶, como por exemplo o próprio Arão Paranaguá de Santana (2000) e Maria José Dozza Subtil (2012), entretanto, Santana destaca que “[...] se o advento da licenciatura em Educação Artística provocou o

⁶⁵ Anna Rita Ferreira de Araújo destaca que, “[...] no caso da Educação Artística foi publicada uma resolução específica, a de nº 23/73, que, juntamente com a Lei 5.692/71, fixavam as normas para o funcionamento dos cursos. A licenciatura curta teria caráter polivalente (1.500 horas), composta de disciplinas comuns às artes (Fundamentos da expressão e comunicação humanas; Estética e História da Arte; Folclore brasileiro; Formas de expressão e comunicação artística), além das disciplinas pedagógicas (Psicologia da educação; Didática; Estrutura e funcionamento do ensino; Prática de ensino e estágio supervisionado) que deveriam corresponder a 1/8 das 1.500 horas fixadas. Esta formação genérica, que poderíamos assim chamar, dava ao professor a licença para atuar de 5ª a 8ª série. Para atuar no 2º grau, seria necessário cursar a licenciatura plena: complementação de mais 1.000 horas de uma habilitação específica a ser escolhida entre artes plásticas, cênicas, música ou desenho” (ARAÚJO, 2009, p. 6)

⁶⁶ Para Arão Paranaguá de Santana (2000, p. 85), a história demonstrou que a polivalência era “[...] inexequível, pois destinava-se a formação de profissionais capazes de lidar, *a um só tempo*, com conhecimentos provenientes de diferentes linguagens” (grifo do autor). Por sua vez, Maria José Dozza Subtil enfatiza que: “[...] de um lado, a obrigatoriedade colocou de forma indiscutível a prática artística no currículo e essa disciplina tem, desde então, espaço garantido por lei na escola. De outro, a polivalência e a ênfase na expressão e comunicação obliteraram a função precípua da arte, que é humanizar os sujeitos por meio de experiências estéticas significativas, de leituras críticas e criativas da realidade, tendo como mediação nesse processo *os conhecimentos e conteúdos específicos da arte em suas diferentes manifestações*” (SUBTIL, 2012, p. 147, grifo da autora).

surgimento de problemas de grande porte antes inexistentes, por outro lado contribuiu para a expansão do ensino superior nas diversas linguagens artísticas” (SANTANA, 2000, p. 86-7), em decorrência da obrigatoriedade da Educação Artística como atividade curricular no 1º e 2º graus⁶⁷.

A partir da LDB de 1971, de certo modo, a formação de professores de Artes Cênicas e de outros profissionais da área toma caminhos distintos. O bacharelado em Artes Cênicas, regido pela Resolução CFE nº 32/74, divide-se nas habilitações Direção Teatral, Cenografia, Interpretação Teatral e Teoria do Teatro. O novo currículo mínimo para o Bacharelado em Artes Cênicas estabelece como matérias comuns: Fundamentos da Expressão e Comunicação Humanas, Psicologia, Ética, *Folclore Brasileiro*, Estética e História das Artes, Direção, Interpretação, Cenografia, Indumentária, História do Teatro e Literatura Dramática. Para as habilitações específicas, o currículo fica definido da seguinte forma: Direção Teatral - Música e Ritmo, Expressão Vocal para o Teatro, Legislação e Produção Teatral; Cenografia – Desenho, Legislação e Produção Teatral; Interpretação Teatral – Música e Ritmo, Expressão Vocal para o Teatro; Teoria do Teatro - Crítica Teatral.

Na referida resolução as matérias são apenas nomeadas, mas já no Parecer CFE nº 2.331/74, cuja redação deu subsídios a aprovação do currículo mínimo dos cursos, há alguns detalhamentos acerca das matérias obrigatórias, que podem nos interessar sobremaneira. Porém, antes de detalhar as definições de algumas matérias, vale citar que o parecer em epígrafe foi elaborado pelo CFE a partir do cotejo de dois projetos encaminhados por instituições de ensino da área: a Fundação Brasileira de Teatro (criada por Dulcina de Moraes) e a Escola de Teatro da Fefieg, que era exatamente o antigo Conservatório Dramático Nacional, que também ensinara a elaboração da normativa da década de 1960. Retomando o argumento da provável censura, é interessante observar que o Teatro Brasileiro já fazia parte do currículo do CPT, futura Fefieg, mas, no entanto, não constava nos dois primeiros currículos mínimos oficiais criados exatamente a partir das propostas da instituição da Guanabara. É possível que o ensino do teatro brasileiro tenha se mantido no cotidiano da instituição, mesmo durante o regime autoritário, mas talvez conduzido de forma subversiva por docentes militantes, à revelia das normativas oficiais.

⁶⁷ A respeito da diferenciação entre atividades, disciplinas e áreas de estudos, no âmbito na normatização federal, ver Parecer CFE nº 853/1971.

No tocante ao folclore, ainda que não tenha sido possível o aprofundamento em pesquisa documental quanto ao desenvolvimento dessas matérias, é provável que tenha havido uma predominância de abordagem romântica e essencialista, coerentemente a uma das perspectivas em disputa no movimento folclorista então em curso no país. Conforme a tese de doutorado *Tradição e juventudes em Alagoas: o Grupo de Coco de Roda Xique-xique*, da professora Telma César Cavalcanti (2018a), da Ufal, o movimento folclórico brasileiro traz uma herança do romantismo, notadamente o alemão, de onde vem a ideia de que o folclore seria “[...] a representação mais genuína da cultura de um país e representativo de sua identidade nacional” (CAVALCANTI, 2018a, p.39). Seguindo com a autora, os folcloristas, oriundos da elite, tinham uma perspectiva problemática de cultura popular, pois viam-se como protetores da suposta essência da cultura das classes populares, a fim de preservar suas “formas originais”.

Em sua tese, a professora Telma analisa especialmente o movimento folclórico alagoano, no entanto, traça relações com o movimento folclórico em nível mais amplo, indicando que grande parte das noções hegemônicas de folclore no estado de Alagoas são reflexos dos movimentos nacional e internacional. Luís Rodolfo Vilhena (1997), no entanto, apresenta e analisa a complexidade do movimento folclórico brasileiro, especialmente no período entre os anos de 1947 e 1964. Segundo o autor, diversas perspectivas estiveram em disputa no seio do movimento folclórico nacional, bem como entre os folcloristas brasileiros e os respectivos movimentos internacionais. A partir de meados do século XX, os estudos folclóricos foram marginalizados entre as ciências sociais brasileiras, porém, a aludida marginalização seria expressão da “[...] dificuldade em compreender o lugar do popular na sociedade brasileira” (VILHENA, 1997, p. 284). Ainda de acordo com Vilhena, seria reducionista considerar a dimensão conservadora como intrínseca aos estudos folclóricos⁶⁸. A despeito dessa ressalva,

⁶⁸ Vilhena (1997) apresenta diversos debates ocorridos no bojo do movimento folclórico nacional, entre eles o do “folclore nascente”, tese apresentada no I Congresso Brasileiro de Folclore, em 1955, que considera a possibilidade do surgimento de novos fenômenos folclóricos, ou seja, de um folclore não-tradicional. Tal tese, entre tantas outras, se opõe às primeiras concepções românticas do campo folclórico. A título de exemplo, vale destacar que uma das lideranças de destaque do movimento folclórico brasileiro, Édison Carneiro, era militante comunista e foi exonerado do cargo de diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (órgão da administração pública federal, ligado ao Ministério da Educação), com o advento do golpe de 1964, tendo sido o órgão fechado por um período, com a alegação de ser um “antro de comunistas” (*id.*, *ibid.*, p. 106). A perspectiva de Edson Carneiro, como a de tantos outros e outras, tensionava as disputas junto a abordagens folcloristas mais conservadoras. O próprio Florestan Fernandes – cientista social e militante socialista, cujo pensamento influenciou o declínio dos estudos folclóricos no campo das ciências sociais – mais maduro, em fins

aparentemente a parcela conservadora dos estudos em questão manteve-se mais evidente na literatura hegemônica e também nas práxis em disputa no âmbito de alguns estados nordestinos e suas instituições.

Retornando ao escopo do ensino superior, Paulo Luís de Freitas (1998) ressalta que na maioria dos cursos de Bacharelado em Teatro por ele pesquisados no final da década de 1980, a disciplina “Folclore” era teórica, não se associando diretamente às práticas de interpretação. É provável que as matérias fossem restritas à teoria por dois motivos: a quase total interdição do uso dos espaços públicos por conta da ditadura no período pós AI-5, o que restringiria os exercícios práticos em espaços públicos (como na tradição) e a perspectiva romântica/essencialista de folclore que servia à ideologia nacionalista de extrema-direita do regime autoritário.

As normativas “flexíveis” do período democrático

Como já visto, antes da promulgação da vigente Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9394/1996), os cursos de graduação brasileiros eram normatizados por meio dos Currículos Mínimos Profissionalizantes, que, no olhar dos especialistas do Conselho Nacional de Educação da década de 2000, constituíam um corpo de documentos rígido e engessado, que implicava na obrigatoriedade de oferta de disciplinas com as mesmas nomenclaturas e cargas horárias em todos os cursos de igual denominação. Tal *modus operandi* limitava muito a contextualização dos projetos pedagógicos no espaço e no tempo e inibia a inovação e a diversificação dos cursos (BRASIL, 2003).

Após a LDB, os cursos de graduação passaram a ser normatizados por meio das Diretrizes Curriculares Nacionais, que têm por objetivo

[...] servir de referência para as instituições na organização de seus programas de formação, permitindo flexibilidade e priorização de áreas de conhecimento na construção dos currículos plenos. Devem induzir à criação de diferentes formações e habilitações para cada área do conhecimento, possibilitando ainda definirem múltiplos perfis profissionais, garantindo uma maior diversidade de carreiras, promovendo a integração do ensino de graduação com a pós-graduação, privilegiando, no perfil de seus formandos, as competências intelectuais que reflitam a heterogeneidade das demandas sociais (BRASIL, 2003, p. 2).

dos anos 1970, revisa seu posicionamento e lamenta que o tema do folclore “[...] tenha sido retirado dos grandes debates intelectuais” do país” (*id.*, *ibid.*, p. 285).

O modelo vigente pretende ainda promover a flexibilização dos currículos dos cursos de graduação. Ao contrário do que acontecia anteriormente, atualmente não são mais estabelecidos os componentes curriculares obrigatórios para cada um dos cursos, mas listadas as competências e habilidades que se buscam desenvolver junto aos e às estudantes e, de forma geral, os conteúdos básicos, específicos e teórico-práticos das graduações. Contemplando os conteúdos listados nas normativas, as matrizes curriculares dos cursos de graduação podem ser organizadas conforme as escolhas e especificidades de cada equipe e instituição envolvidas.

A regulamentação específica dos cursos de teatro se dá especialmente pela Resolução CNE/CES n.º 4, de 8 de março de 2004. Arão Paranaguá Santana (2000) informa que as IES e as associações profissionais (como a Federação dos Arte/Educadores do Brasil - FAEB) participaram, em alguma medida, do processo de formulação das DCN's dos cursos superiores da área de artes. Destaco, a seguir, alguns dos itens constantes nessa resolução que podem ser relacionados à importância do teatro de rua na formação superior em teatro. No artigo 2º da citada resolução, na lista de elementos estruturais que devem constar de um PPC de um curso de teatro, constam, entre outros: "I - objetivos gerais do curso, *contextualizados* em relação às suas inserções institucional, política, geográfica e social; [...] IV - formas de realização da interdisciplinaridade" (BRASIL, 2004, p.1. grifo meu). Retomarei a questão do contexto no próximo subcapítulo, mas, por enquanto, vale lembrar que a maior parte dos cursos superiores de teatro do país não está sediada em grandes metrópoles que tenham uma produção teatral intensa e uma vasta infraestrutura de edifícios teatrais. Ainda a esse respeito, logo de início é possível observar a diferença entre a perspectiva dos antigos currículos mínimos e as atuais diretrizes curriculares, uma vez que elas, explicitamente, indicam que os objetivos dos cursos (bem como outros aspectos que serão elencados posteriormente) devem ser contextualizados.

Seguindo com a resolução CNE/CES n.º 4/2004, apresento trechos de mais dois artigos:

[...] Art. 4º O curso de graduação em Teatro deve possibilitar a formação profissional que revele competências e habilidades para:
I - conhecimento da linguagem teatral, suas especificidades e seus desdobramentos, inclusive conceitos e métodos fundamentais à reflexão crítica dos diferentes elementos da linguagem teatral;
II - conhecimento da história do teatro, da dramaturgia e da literatura dramática;
[...]

Art. 5º O curso de graduação em Teatro deve assegurar o perfil do profissional desejado, a partir de conteúdos e atividades que atendam aos seguintes eixos interligados de formação:

I – conteúdos Básicos: estudos relacionados com as Artes Cênicas, a Música, a Cultura e a Literatura, sob as diferentes manifestações da vida e de seus valores, bem assim com a História do Espetáculo Teatral, a Dramaturgia, a Encenação, a Interpretação Teatral e com a Ética Profissional;

II – conteúdos Específicos: estudos relacionados com a História da Arte, com a Estética, com a Teoria e o Ensino do Teatro, além de *outros relacionados com as diferentes formas de expressão musical e corporal*, adequadas à Expressão Teatral e às formas de Comunicação Humana;

III – conteúdos Teórico-Práticos: domínios de técnicas integradas aos princípios informadores da formação teatral e sua integração com atividades relacionadas com Espaços Cênicos, Estéticos, Cenográficos, além de domínios específicos em produção teatral, como *expressão da Arte, da Cultura e da Vida*. (BRASIL, 2004, p.2, grifos meus).

Em uma leitura preliminar dos artigos anteriormente citados, a partir de um olhar crítico, é possível argumentar que não haveria como tratar de arte, da cultura e da vida nacionais sem passar pelas expressões culturais populares e pelos espaços públicos. A defesa do teatro de rua e, de forma mais ampla, das formas teatrais populares, no ensino superior de teatro é perfeitamente justificável tendo em vistas as diretrizes curriculares vigentes. Além disso, ademais dos conteúdos gerais, competências e habilidades o Parecer CNE/CES n.º 195/2003 – o qual serve como base para a Resolução CNE/CES n.º 4/2004, que é específica para os cursos de teatro – trata ainda das atividades de extensão, ressaltando que essas

[...] podem e devem ser concebidas no Projeto Pedagógico de cada curso, atentando-se para a importante integração dessas atividades com as experiências cotidianas na comunidade, com suas riquíssimas manifestações culturais e artísticas, como expressões históricas e vivas de um povo, segundo as peculiaridades dos cursos cujas Diretrizes Curriculares Nacionais ora são relatadas (BRASIL, 2003b).

Portanto, novamente o tema da contextualização vem à tona. Pode parecer óbvio, mas, muitas vezes, o óbvio precisa ser reiterado, por isso, é importante reafirmar que os cursos de teatro não poderiam estar fechados à realidade do seu entorno. A contextualização acima aludida pode e deve ser um princípio por meio do qual os cursos possam dialogar com as cenas teatrais locais e regionais e também identificar os potenciais das diversas modalidades teatrais no território no qual estão (ou deveriam estar) enraizados.

Ainda assim, não é suficiente falar em contextualização dos cursos, por isso, novamente remetendo a Paulo Freire (1983), é preciso perguntar e ter clareza de que contexto se está tratando, de *quem* e *o quê* está implicado nesse contexto (quais

interesses, quais projetos políticos), pois, como aludido anteriormente neste mesmo capítulo,

[...] O amalgamento destas em palavras de ordem abstractas, como, por exemplo, o apelo à “inserção da universidade na comunidade”, facilitou todos os reducionismos, e a verdade é que esta palavra de ordem significa, nos relatórios de hoje, pouco mais que as relações entre a universidade e a indústria ou entre a universidade e a economia (SANTOS, 1999, p. 200).

Assim, ao tratar de contextualização dos cursos de teatro em relação às comunidades nas quais eles estão inseridos, é necessário pensar na interseccionalidade⁶⁹ dos recortes de classe, gênero, etnia, entre tantos outros, alguns dos quais voltarei a tratar nos próximos capítulos. Sem tais recortes e tomadas de posição, a referida contextualização pode se conformar simplesmente em *adaptação* ao instável e quase inexistente mercado teatral, perpetuando falsas promessas às e aos estudantes (repetindo um erro já denunciado por Antoine, na França, no início do século XX) e contribuindo para a manutenção do *status quo* desigual, classista, machista, racista, homofóbico e transfóbico, entre vários outros adjetivos que poderiam ser elencados.

Além do complexo emaranhado de contextos sócio-históricos em construção e disputa no território brasileiro – cujo estudo em profundidade foge do escopo da presente tese, há os próprios contextos das cenas teatrais regionais, as quais também dizem respeito diretamente aos cursos de formação superior em teatro. A partir de minhas vivências como teatreiro de rua e das pesquisas de campo realizadas no processo de doutorado, posso afirmar, em linhas gerais, que atualmente há pelo menos três contextos distintos no tocante à difusão e enraizamento do teatro de rua no território brasileiro, que estão descritos a seguir.

Distintos contextos para distintos logradouros

O primeiro contexto a ser tratado é o de algumas cenas de rua regionais cujos integrantes dos grupos, especialmente a partir de meados das décadas de 1990 e

⁶⁹ Segundo Carla Akotirene, “[...] a interseccionalidade é uma oferta analítica preparada pelas feministas negras. Conceitualmente ela foi cunhada pela jurista estadunidense, a professora da teoria crítica de raça Kimberlé Crenshaw, no âmbito das leis antidiscriminação. [...] É uma ferramenta teórica e metodológica usada para pensar a inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, e as articulações decorrentes daí, que imbricadas repetidas vezes colocam as mulheres negras mais expostas e vulneráveis aos trânsitos destas estruturas” (AKOTIRENE *apud* BATISTA, 2018, s/p.).

2000, alcançaram mais acesso a recursos públicos e à formação acadêmica e, consequentemente, maior visibilidade. Esses são, por exemplo, os casos de São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre⁷⁰. Nessas cidades, antes mesmo do teatro de rua alcançar certa visibilidade e reconhecimento no campo teatral e junto às instituições culturais, diversos grupos e artistas já vinham se dedicando às experiências de rua e/ou espaços alternativos, como é o caso do Teatro Popular União e Olho Vivo - Tuov⁷¹ e do grupo Mambembe⁷², em São Paulo; do Tá na Rua⁷³, no Rio de Janeiro e do Ói Nós Aqui Traveiz⁷⁴, em Porto Alegre. Ou seja, nessas cidades há um histórico importante de várias décadas de experiências em teatro de rua e, notadamente a partir das décadas de 1990 (no caso de Porto Alegre)⁷⁵ e de 2000 (no caso de São Paulo e Rio de Janeiro) é possível identificar movimentos de teatro de rua (ou de Arte Pública⁷⁶, no Rio de Janeiro) organizados, compostos por um número expressivo de grupos e artistas. No entanto, as principais universidades que ofertam cursos de Teatro nestas cidades muito timidamente olharam para essas realidades a ponto de elas serem contempladas nos projetos pedagógicos de seus cursos.

⁷⁰ O caso portoalegrense é específico, uma vez que o Movimento de Grupos de Teatro de Rua de Porto Alegre se inicia ainda na década de 1990, mas já na década de 1980, alguns grupos como Oficina Perna de Pau, Rapazes do Pé de Palco, Cia. Teatral D’Rua, Alcatéia e o próprio Ói Nós Aqui Traveiz tomam as ruas e praças da capital gaúcha (OLIVEIRA, 2010). No entanto, em determinado momento da década de 2000, no período em que a RBTR vinha se ampliando, o movimento gaúcho tem um importante racha interno, com a saída do Ói Nós Aqui Traveiz do movimento, situação que só é revertida no ano de 2019 com a reaproximação do Ói Nós à articulação da RBTR regional Rio Grande do Sul. A despeito dessa saída, o movimento gaúcho se manteve forte e atuante ao longo de toda a década de 2000 e início da de 2010, só vindo a sofrer um refluxo em meados da presente década, em virtude dos sucessivos cortes de políticas públicas para cultura e da, hegemonicamente chamada, crise econômica.

⁷¹ Cf. César Vieira (2007).

⁷² Cf. Rubens Brito (2004).

⁷³ Cf. Licko Turle e Jussara Trindade (2008).

⁷⁴ Cf., entre outros, Paulo Flores (2016, 2018); Rosyane Trotta (2012).

⁷⁵ Jessé Oliveira, no livro *Memória do Teatro de Rua em Porto Alegre* (OLIVEIRA, 2010), avalia que, apesar do início do teatro de rua portoalegrense remeter ao final dos anos 1970 e de já existirem diversos grupos de rua na cidade na década de 1980, os anos 1990 foram o apogeu do teatro de rua na cidade, dada a multiplicação da quantidade de grupos e produções, a organização do movimento local e a criação de festivais específicos.

⁷⁶ Termo oriundo das artes plásticas, com uso frequente a partir dos anos 1970, designando especialmente obras (esculturas e murais, em geral) em espaços públicos. Tal termo é apropriado, já nos anos 2000, por Amir Haddad, ao tratar do teatro de rua. O sentido trazido por Amir Haddad é mais expandido do que o das artes plásticas pois, na acepção do diretor do Tá na Rua, “Arte pública é aquela que se manifesta em toda e qualquer parte da cidade, para todo e qualquer público, sem discriminação de nenhuma espécie e que não se compra e não se vende” (HADDAD *apud* TURLE, TRINDADE, 2016). A partir de uma articulação liderada pelo Tá na Rua e vários outros grupos cariocas, cria-se, no Rio de Janeiro, o Fórum de Arte Pública, importante instância de mobilização da categoria artística carioca ligada às artes de rua.

O segundo contexto seria o de cidades ou regiões que possuem cenas intermitentes⁷⁷ de teatro de rua, que tiveram seu auge nas décadas de 1990 ou 2000 mas que, na atualidade, não apresentam tanto vigor em quantidade de produções e circulação de espetáculos e em organização enquanto movimento social. Um exemplo é o do estado de Pernambuco, com maior destaque para Recife. A cidade do Recife e o estado de Pernambuco têm uma importante contribuição para o teatro de rua nacional (ARAÚJO, 2018a), além dos “antepassados” do teatro de rua pernambucano, o jornalista e pesquisador pernambucano Leidson Ferraz (2018, 2009, 2006) relata que, a partir do fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, uma significativa quantidade de grupos começa a surgir nas periferias do Recife e, em 1984, é fundado o Movimento de Teatro Popular de Pernambuco - MTP/PE, que agrega diversos grupos de teatro de rua e de teatro popular, de forma geral. Ao longo dos anos 2000, graças à organização e pressão política dos grupos organizados por meio do MTP/PE, a prefeitura do Recife realiza diversas edições do Festival Recife de Teatro de Rua. Posteriormente, a prefeitura deixa de promover o festival, mas ele ainda é realizado mais algumas vezes, de forma militante, pelos próprios grupos.

Resultante também dessa articulação dos grupos, no Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, do Governo do estado de Pernambuco – Funcultura, por exemplo, há uma linha de fomento específica para o teatro de rua, tanto na montagem de espetáculos, quanto na circulação e na questão da pesquisa (FERRAZ, 2018). Porém, mais recentemente, por diversos motivos, entre eles o retrocesso nas políticas públicas para cultura em nível regional e federal, a produção dos grupos de teatro de rua recifenses e a própria articulação do MTP/PE tiveram um refluxo, tornando a cena de rua menos visível frente ao montante da produção teatral da cidade. Considerando o importante histórico do teatro de rua em Pernambuco, mesmo levando em conta o atual momento de menor produção e visibilidade, é de estranhar que o curso de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, que remete ao final da década de 1950⁷⁸,

⁷⁷ Ao apresentar dessa forma, não tenho a intenção de tornar estanque tal esboço de classificação, nem de aprofundá-la com as inúmeras variáveis possíveis. Pretendo apenas mostrar que há distintas realidades de produção e circulação de teatro de rua no país que, didaticamente, podem ser separadas em três blocos. No entanto, o aspecto da intermitência, por exemplo, em alguma medida é comum a todas as cenas de teatro de rua do país, na medida em que nas várias regiões há momentos de afluxo e de refluxo das produções e da própria organização dos movimentos.

⁷⁸ O Bacharelado em Teatro da UFPE é criado em 1958, mas, após o golpe de 1964, o governo ditatorial transforma o bacharelado em um curso livre, de extensão. Posteriormente, em 1975, é criado o Curso de Licenciatura em Educação Artística/Artes Cênicas que, em 2011, passa a se chamar Licenciatura em Teatro, a atual denominação (REIS, 2018).

só muito recentemente começa a se reaproximar do campo do teatro de rua⁷⁹, a partir, especialmente, do estímulo de uma discente, que também é artista de rua: Raquel (Keké) Franco Almeida, em parceria com o professor Elton Bruno Siqueira, com a criação do Núcleo de Estudos em Teatro de Rua - Nutrua⁸⁰, em 2019.

Por fim, um terceiro contexto em relação às cenas de teatro de rua, seria o das cidades e regiões onde as cenas são praticamente inexistentes ou estão a se constituir. Como exemplo de cenas em constituição, é possível citar as cidades de Porto Velho, em Rondônia e Dourados, no Mato Grosso do Sul. No caso de Porto Velho, ainda não há bibliografia suficiente que permita a afirmação da inexistência de uma cena teatral de rua em períodos mais remotos da cidade, no entanto, em pesquisa em andamento, o professor Adailton Alves Teixeira⁸¹ indica que algumas iniciativas de grupos portovelhenses da década de 1980, como as experiências do grupo Água de Chucalho⁸², já dialogavam com o teatro de rua, ainda que não necessariamente se denominassem como tal. Na década de 2000, outros grupos, como O Imaginário, fundado em janeiro de 2005 por Chicão Santos e Zaine Diniz, também começam a desenvolver ações ligadas ao teatro de rua. Além de espetáculos teatrais, em 2008 o Grupo O Imaginário promove a primeira edição do Festival Amazônia Encena na Rua, que se tornou “[...] referência nacional para quem faz teatro

⁷⁹ Luís Reis (2020) lembra que, em meados dos anos 1990, fez um curso de teatro de rua, de extensão, com Amir Haddad, no CAC/UFPE, promovido por um grupo de estudantes do curso, por isso, aponta que o teatro de rua já esteve presente, em outros períodos, na graduação da UFPE, ainda que não formalizado nos projetos pedagógicos e currículos. Ressalto que não foi possível, nesta pesquisa, levantar dados que dessem conta da amplitude de mais de seis décadas de ensino de teatro na UFPE, mas, a partir de entrevistas com o já citado professor Luís Reis (que é docente do curso desde 2009) e também com Leidson Ferraz (jornalista e pesquisador de destaque no campo teatral pernambucano) e dos diálogos (presenciais e via redes sociais) com Rodrigo Torres (integrante do grupo de teatro de rua Loucos e Oprimidos da Maciel, que cursou de Teatro na UFPE, tendo ingressado em 1998) e Raquel Franco (integrante da Trupe Circuluz, de circo e teatro de rua, e atualmente discente do curso de Teatro da UFPE) é possível concluir que o teatro de rua não esteve presente de forma sistemática no curso de Teatro da UFPE pelo menos desde meados da década de 1990. Há relatos, inclusive, de preconceitos de docentes em relação ao teatro de rua, em décadas passadas e mais recentemente.

⁸⁰ O Nutrua é vinculado ao grupo de estudos Teatro e Comunidade, iniciado em 2017 pelo professor Bruno Siqueira, do Curso de Licenciatura em Teatro.

⁸¹ Pesquisa “História do Teatro em Porto Velho”, realizada junto ao grupo de pesquisa Paky’Op - Laboratório de Pesquisa em Teatro e Transculturalidade: práxis, reflexões e poéticas pedagógicas, da Universidade Federal de Rondônia. As citadas informações acerca da pesquisa ainda não foram publicadas, são, portanto, resultados parciais, que foram compartilhados via *WhatsApp* pelo professor Adailton Alves. Mais informações acerca da pesquisa estão disponíveis em: <https://teatroempvh.blogspot.com/>

⁸² Grupo já extinto, surgido em Porto Velho, em 1986. Formado por Ronildo e Ricardo Moreira, Xuluka, Braz Dy Vinu, Lucineide dos Santos, Ednéia Sanches, Claudia de Castro e Bira Lourenço. Foi, provavelmente, o primeiro grupo rondoniense a circular para fora do estado, tendo se apresentado nas regiões Sul, Centro-Oeste e Nordeste do país e no Uruguai (TEIXEIRA, 2019).

de rua e projetou a imagem da cidade [de Porto Velho] para o restante do país. Muitos coletivos de todas as partes do Brasil já passaram pelo festival, com um público de dezenas de milhares de pessoas” (TEIXEIRA, 2017a). O festival teve sua 10ª edição em 2017, mas, desde então, não tem acontecido anualmente, devido à restrição de recursos. Somam-se às experiências de teatro de rua do Grupo O Imaginário, as experiências de outros coletivos, como a Cia. Raízes do Porto⁸³, a Cia. Fiasco⁸⁴, a Cia. Beradera⁸⁵ e o Teatro Ruante⁸⁶. Assim como a cena teatral de rua portovelhense, a formação superior em Teatro no estado de Rondônia é recente, uma vez que a Licenciatura em Teatro da Unir, primeiro curso presencial de graduação em Teatro no território rondoniense, surge em meados de 2010. Em 2016, após reforma curricular, o curso passa a oferecer componentes curriculares optativos em teatro de rua, sob minha responsabilidade e do professor Adailtom Alves.

O caso de Dourados já é um tanto diferente. Segundo relato do professor José Parente (2017), da UFGD, construído a partir de leituras de outras referências históricas a que ele teve acesso, a cena teatral amadora de Dourados teve uma considerável efervescência nos anos 1960 e 1970. No entanto, o referido professor explana que no período em que o curso de Artes Cênicas é implantando na UFGD, a partir de 2009, a cena teatral douradense era bem tímida, com poucas produções⁸⁷.

O professor Igor Schiavo, também da UFGD, em fala na roda de conversa *Teatro de Rua na Academia: como construir pontes entre as universidades e a(s) cena(s) de Teatro de Rua?*, no XX Encontro da RBTR, realizado em Salvador, em

⁸³ Grupo fundado pela atriz, diretora, palhaça e brincante Suely Rodrigues (pernambucana, radicada em Rondônia), em 1992 (TEIXEIRA, 2017b). É, provavelmente, o grupo teatral em atividade contínua mais antigo de Rondônia.

⁸⁴ Criada em 2001, a cia de Teatro Fiasco, sediada em Porto Velho, é dirigida pelo diretor e dramaturgo Fabiano Barros e pelo encenador Francis Madson. Em relação ao teatro de rua, o destaque em sua trajetória é para o espetáculo *O Dragão de Macaparana*, de autoria de Fabiano Barros, cuja montagem se deu em 2011 (CIA. DE ARTES FIASCO, 2019).

⁸⁵ Companhia de teatro formada pelo diretor, produtor e dramaturgo Rodrigo Vrech, pela atriz Andressa Silva e pelos atores Cláudio Zarco, Elizeu Braga e Raoni Amaral. Fundada em 2003, em Porto Velho, a companhia surgiu por ocasião da montagem do espetáculo *Lete*, contemplada pelo Prêmio Myriam Muniz 2012. Inicialmente o grupo era formado por indivíduos reunidos apenas para este trabalho, coordenados e dirigidos por Rodrigo Vrech, que havia vindo do Rio de Janeiro, para pesquisar temas amazônicos. Conforme as pesquisas caminharam, o grupo se consolida (STERING, 2019), desenvolvendo trabalhos para espaços alternativos, que eventualmente também são apresentados na rua e em espaços públicos abertos.

⁸⁶ Grupo originado em São Paulo, fundado por Adailtom Alves Teixeira e Selma Pavanelli, que, em 2015, muda-se para Porto Velho, onde agrega artistas da cidade.

⁸⁷ O professor Parente muda-se para Dourados e começa a trabalhar nos cursos de Artes Cênicas da UFGD em 2010, portanto, no segundo ano do curso, quando a passa a participar da cena teatral douradense e a estudar um pouco de sua história.

março de 2019, destaca também que a cena douradense não tinha expressividade em teatro de rua, mas que com a chegada dos cursos de Artes Cênicas na cidade, essa realidade começa a mudar, já que diversos grupos originários da universidade ou influenciados diretamente por ela começam a montar espetáculos de teatro de rua. Assim, a relação é inversa da que usualmente ocorre em cursos de graduação em Teatro mais antigos, em que o principal vetor de influência vem da rua para a universidade. Como explicitado pelo professor Igor, no caso de Dourados, foi principalmente a universidade que influenciou a cena regional de teatro de rua. No período de minha pesquisa de campo em Dourados, no segundo semestre de 2017, os seguintes grupos tinham espetáculos de teatro de rua e/ou em espaços abertos em repertório: Moenda⁸⁸, Última Hora⁸⁹, Coletivo Clandestino⁹⁰ e Mandi'ó⁹¹.

Curiosamente, parece que o aludido terceiro contexto, de territórios onde as cenas de teatro de rua têm um histórico mais recente e menor expressividade e visibilidade, são, muitas vezes, onde as pessoas envolvidas com os cursos superiores de Teatro têm mais facilidade e abertura para incluir o teatro de rua em seus projetos pedagógicos. Retornarei a essa questão mais adiante, ainda neste capítulo, ao analisar os projetos pedagógicos dos cursos junto aos quais tive oportunidade de fazer pesquisa de campo. Mas, voltando ao que intitulei por primeiro contexto, de algumas metrópoles com cenas de rua mais longevas e relativamente contínuas, elenco exemplos de alguns de cursos sediados nas cidades de São Paulo. Em São Paulo não é possível negar a referência dos cursos de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, pois são alguns dos cursos de teatro mais antigos do país⁹² e que só muito recentemente inseriram um componente

⁸⁸ Grupo fundado pelo professor José Parente, com estudantes dos cursos de Artes Cênicas da UFGD e que seguiu em atividades com estudantes egressos dos cursos.

⁸⁹ Grupo formado pela professora Ariane Guerra e pelo professor Marcos Chaves, junto a estudantes e egressos dos cursos de Artes Cênicas da UFGD.

⁹⁰ O grupo surge como Trupe Clandestino, em Curitiba/PR, em 2004, composto por Fernando Coelho, Igor Schiavo, Karla Neves, Lisania Silva e Mariana Caetano; no período entre os anos de 2009 e 2013 funde-se com o Grupo Boato e assume o nome de Coletivo Boato Clandestino e, no ano de 2013, altera novamente seu nome para Coletivo Clandestino (SCHIAVO, 2014). Em 2015, muda sua sede para Dourados/MS, em decorrência da mudança de três de seus então quatro integrantes (Igor Schiavo, Karla Neves e Jeferson Walaszek) para a citada cidade sul-matogrossense (SCHIAVO, 2017).

⁹¹ Mandi'ó é um grupo interdisciplinar de pesquisa, extensão e criação artística que nasce em 2010 nos cursos de Artes Cênicas da UFGD. Seu foco principal recai sobre a cultura tradicional brasileira e ameríndia e seus projetos relacionam-se com as comunidades e grupos Guarani Kaiowá da região fronteira de Mato Grosso do Sul (ÁVILA, 2018).

⁹² O curso de Artes Cênicas da USP é criado em 16 de junho de 1966 (USP, 2010), mas, além da graduação, em 1968 a USP conclui a incorporação da EAD, criada em 1948.

curricular de rua em sua matriz curricular, a saber: Práticas de Rua, inserido no Projeto Pedagógico de 2010 do bacharelado em Artes Cênicas da USP, como componente obrigatório para a habilitação de atuação e optativo para as demais habilitações do bacharelado e para a licenciatura, sob responsabilidade do professor Eduardo Coutinho. Porém, nos mais recentes projetos pedagógicos de Artes Cênicas da USP (datados de 2014 e atualmente em vigência concomitante com o projeto de 2010) o componente específico Práticas de rua deixa de ser obrigatório, assim como outros tantos, em virtude de uma total reconfiguração do Projeto Pedagógico (USP, 2010 e 2014a). Esse tema será retomado na análise mais detalhada dos projetos pedagógicos da ECA/USP, a fim de problematizar alguns possíveis pontos positivos e negativos da estrutura metodológica de currículo e formação dos cursos em questão em relação ao teatro de rua.

Outro exemplo de São Paulo é o da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp, na qual o professor Alexandre Mate, em 2008, inicia uma série de ações, notadamente nas áreas de extensão e pesquisa, ligadas ao teatro de rua, entre elas: a promoção de diversos cursos de extensão relacionados ao teatro épico e ao teatro de rua, a criação do Núcleo Paulistano de Pesquisadores em Teatro de Rua, do grupo de pesquisa “Crítica aos Espetáculos de Rua: Critérios, Reflexão e Produção de Críticas”⁹³ e de várias outras ações em parceria com grupos e com o Movimento de Teatro de Rua de São Paulo, como a revista *Arte e Resistência na Rua*, com artigos e leituras críticas de espetáculos de teatro de rua.

Além do teatro de rua propriamente dito, outras vertentes de trabalho que dialogam bastante com a rua foram historicamente desenvolvidas nos cursos do Instituto de Artes da Unesp. Nesse sentido, os trabalhos dos professores Alberto Ikeda e Mario Bolognesi e das professoras Carmina Mendes André e Marianna Monteiro tiveram grande importância. O professor Alberto Ikeda, aposentado em 2014, atuou por mais de duas décadas nas licenciaturas da área de artes do Instituto de Artes da Unesp, lecionando matérias no campo de etnomusicologia e cultura popular. Sua atuação na graduação, no início da década de 1990, era, em certa medida, relacionada à obrigatoriedade do ensino de folclore como previsto pelas normativas oriundas da época da ditadura. Porém, já em período considerado democrático, o

⁹³ Institucionalizado junto ao CNPQ no ano de 2011. A partir de fevereiro de 2021 o grupo de pesquisa passa a se chamar: Práxis épico-populares em perspectivas críticas: documentação de experimentos teatrais. Mais informações: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/23416>

professor Ikeda subvertia a perspectiva conservadora de ensino do folclore e trazia o ensino de cultura popular a partir de um olhar crítico.

O professor Mario Bolognesi, aposentado em 2017, tem um importante histórico de atuação na área do circo e da palhaçada. Como ação de pesquisa e extensão, cria, em 2007, o Laboratório de Artes Circenses/Circo da Barra, que envolve a implantação de uma lona de circo aos fundos do prédio do Instituto de Artes da Unesp (que segue em funcionamento atualmente), onde se desenvolvem aulas da graduação e atividades de pesquisa e extensão, também abertas à comunidade (BOLOGNESI, 2016). Ainda conforme o professor, as experiências desenvolvidas no Laboratório de Artes Circenses, nas modalidades de circo-teatro e habilidades acrobáticas,

[...] transformaram-se, a partir de 2010, em conteúdo programático de disciplinas curriculares envolvendo: a) interpretação e improvisação cômicas (para o caso das pesquisas em torno do circo-teatro); b) habilidades acrobáticas circenses, no interior de disciplina ligada às atividades do corpo na formação dos atores. (*id.*, *ibid.*, p. 32).

A professora Carminda Mendes André, pesquisadora de arte contemporânea em espaços públicos e de suas possíveis interfaces com o ensino das artes em espaços formais e não formais, vem desenvolvendo inúmeras ações formativas no âmbito do ensino em nível de graduação, bem como em pesquisa e extensão, no campo da performance e intervenção urbana, com modos de produção e estéticas que, muitas vezes, dialogam com o teatro de rua. A professora Marianna Monteiro, pesquisadora de culturas populares, também tem um histórico de atuação fortemente ligado à arte popular, com conexões com o teatro de rua, tendo fundado no Instituto de Artes da Unesp o Terreiro Fundo da Barra, um espaço para receber a

[...] contribuição das tradições culturais afrodiaspóricas, trazendo grupos populares, difundindo e experimentando seus saberes, sabores e fazeres: danças, músicas, festas e rituais. Queríamos aprender com os terreiros das culturas afrobrasileiras que não separam danças, cantos e percussão, sempre organicamente inter-relacionados; onde não há palco, nem plateia, que é espaço aberto à chegada de qualquer um, ainda que marcado pelo mastro votivo, ritualmente levantado e enfeitado. Espaço onde versos improvisados trazem a experiência viva dos participantes, cujas danças respeitam idades e característica de cada um, a partir da inscrição singular da experiência de vida nos corpos (MONTEIRO, 2020, p. 248).

Retornando às práticas especificamente denominadas por teatro de rua, como desdobramento dos processos de pesquisa e extensão coordenados pelo professor Alexandre Mate, durante a reformulação do Projeto Pedagógico da Licenciatura em Artes-Teatro, da Unesp, concluído em 2015, é proposto o componente curricular

optativo Laboratório de História de Práticas do Teatro de Rua, no entanto, segundo os dados que obtivemos, até 2020 esse componente nunca havia sido ofertado⁹⁴. Aparentemente, com a aposentadoria do professor Alexandre Mate, em 2016, a área do teatro de rua dentro do Instituto de Artes da Unesp sofre um retrocesso considerável. Ainda que haja iniciativas de docentes em atividade que tenham interface com o teatro de rua, como experiências no Circo da Barra e com culturas populares, em especial realizadas pelas professoras Marianna Monteiro e Lilian Vilela e pelo professor Vinicius Torres Machado, pelos relatos coletados e dados disponíveis, é possível perceber que, desde 2016, o teatro de rua não tem sido desenvolvido de forma sistematizada nos cursos de teatro da Unesp.

Com a chamada crise financeira da Unesp e o avanço das políticas neoliberais no campo da educação superior pública no estado de São Paulo, há alguns anos não tem havido contratação de docentes efetivos para o IA. Assim, o Instituto que se tornou reconhecido pela dedicação de sua comunidade acadêmica à pesquisa e ensino das formas teatrais populares e, de modo mais amplo, das culturas populares, vem perdendo esse caráter, pois não tem havido a reposição de professores nessas áreas. Mesmo a própria professora Marianna Monteiro, que segue na ativa na graduação e atuando em interface com as áreas citadas, também deve se aposentar nos próximos anos, o que acentua mais o caráter de enfraquecimento do campo popular no IA/Unesp.

É evidente que é impossível contemplar em todos os cursos a totalidade das modalidades teatrais, no entanto, os dados levantados pela presente pesquisa dão conta de que, historicamente, certas modalidades são mais discriminadas que outras. Por muito tempo isso aconteceu com o teatro do oprimido, teatro de formas animadas (ou teatro de bonecos⁹⁵) e com o teatro popular, de forma geral. Aparentemente, isso vem sendo revertido nos últimos anos, mesmo que ainda lentamente. No mesmo sentido do debate acerca do projeto de universidade que se pretende construir, como

⁹⁴ No segundo semestre de 2020, em colaboração com o professor Alexandre Mate e parceiros do grupo de pesquisa Amorada, ofertei a matéria em questão para as turmas de Licenciatura em Teatro da Unesp, na modalidade ensino remoto (devido aos limites impostos pela pandemia de Covid 19). Foi uma experiência importante e bem avaliada pela turma, no entanto, devido à necessidade de isolamento social, não foi possível desenvolver efetivamente a prática de teatro de rua, ficando a matéria restrita à parte teórica e a exercícios criativos desenvolvidos por meio de plataformas virtuais, mas inspirados no teatro de rua.

⁹⁵ O termo “teatro de bonecos” tem caído em desuso nos campos acadêmico e artístico, no entanto, ainda é utilizado, especialmente no campo artístico popular, e foi citado por colaboradoras e colaboradores desta pesquisa, por isso, optei por mantê-lo no texto.

muito pertinentemente apresentado por Tomaz Tadeu da Silva (2002), a construção dos currículos diz respeito a escolha dos conhecimentos que são considerados válidos e ao modelo de ser humano que se almeja como oriundo das instituições educacionais.

Reiterando um tema já exposto, trata-se, portanto, também e fundamentalmente de uma questão de classe e, assim, o maior acesso de estudantes oriundos das classes populares aos cursos de Teatro e Artes Cênicas, devido especialmente às políticas afirmativas e a expansão dos cursos, também tem levado a uma transformação desse cenário. Porém, Tomaz Tadeu, na obra já referenciada, a partir de leitura de Pierre Bordieu e Jean-Claude Passeron, alerta também para o fato de que se a inclusão de estudantes da classe trabalhadora não vier acompanhada de uma inclusão e valorização dos temas pertinentes à sua classe e das formas culturais populares (ou de sua *cultura nativa*, nos termos de Tomaz Tadeu) nos currículos, estará em curso um processo de dominação cultural duplamente violento (em que se impõe a cultura dominante como *A Cultura* e se oculta esse processo de imposição, naturalizando a dominação). É possível relacionar tal análise com o que Boaventura de Sousa Santos (2011) nomeia por processo de “inclusão paradoxalmente excludente”.

Após a apresentação dos três distintos contextos de cenas de teatro de rua no país e a exemplificação de alguns contextos de inserção do teatro de rua nos cursos superiores de Teatro, passo à sistematização e análise dos dados quantitativos acerca da inserção do teatro de rua nos projetos pedagógicos e currículos dos cursos pesquisados, relacionando-os, sempre que possível, com a dimensão qualitativa.

Panorama do teatro de rua nos projetos pedagógicos e matrizes curriculares dos cursos de Teatro e Artes Cênicas das IES públicas brasileiras

No segundo semestre de 2016, antes do início do processo de doutoramento propriamente dito, iniciei a presente pesquisa, realizando um levantamento preliminar do teatro de rua na formação superior em teatro, nos graus de licenciatura ou bacharelado⁹⁶, a partir de informações do Portal e-MEC (Base de dados oficial de informações relativas às Instituições de Educação Superior – IES e cursos de

⁹⁶ No levantamento de 2016 e na continuidade da pesquisa não levei em consideração os cursos tecnológicos de teatro.

graduação do Sistema Federal de Ensino) e dos dados disponíveis nos sítios eletrônicos das IES. Neste primeiro levantamento (ARAÚJO, 2016), verifiquei que dos 70 cursos presenciais de Teatro e Artes Cênicas então existentes em IES públicas brasileiras, apenas aproximadamente 31% inseriam o teatro de rua como componente em sua matriz curricular, seja como matéria obrigatória ou como matéria optativa. Especificando um pouco, as matérias optativas estavam presentes em cerca de 24% dos cursos e as matérias obrigatórias em apenas cerca de 8% dos cursos. No entanto, o levantamento ainda carecia de maior precisão, uma vez que em parte dos sítios das IES não foram encontradas informações referentes às matrizes curriculares dos cursos e/ou os projetos político-pedagógicos dos mesmos. Além disso, não havia sido possível verificar se as matérias optativas de teatro de rua vinham sendo ofertadas regularmente nos cursos.

Já no processo de doutorado, entre maio de 2017 e junho de 2019, em continuidade à pesquisa, levantei os dados que apresentarei a seguir. Em junho de 2019 estavam em funcionamento 68 cursos de graduação⁹⁷ presenciais em Artes Cênicas ou Teatro, nos graus de bacharelado ou licenciatura, em IES públicas brasileiras:

Quadro 3 – Cursos de graduação presenciais em Artes Cênicas ou Teatro em funcionamento em IES públicas brasileiras

	Instituição	Sigla	Curso	Grau
1	Instituto Federal do Ceará	IFCE	Teatro*	Licenciatura
2	Instituto Federal Fluminense	IFF	Teatro*	Licenciatura
3	Instituto Federal do Tocantins	IFTO	Teatro	Licenciatura
4	Universidade do estado de Santa Catarina	Udesc	Teatro	Licenciatura
5	Universidade do estado do Amazonas	UEA	Teatro	Bacharelado
6	Universidade do estado do Amazonas	UEA	Teatro	Licenciatura
7	Universidade Estadual de Londrina	UEL	Artes Cênicas	Bacharelado
8	Universidade Estadual de Maringá	UEM	Artes Cênicas*	Licenciatura
9	Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul	UEMS	Artes Cênicas	Licenciatura
10	Universidade Estadual do Rio Grande do Sul	UERGS	Teatro*	Licenciatura

⁹⁷ A partir de dados do sistema e-MEC, atualizados em 18 de junho de 2019, verifiquei que estavam em funcionamento 68 cursos presenciais de Teatro ou Artes Cênicas em IES públicas brasileiras. De acordo com os dados do sistema já citado, entre 2016 e 2019 não houve a extinção completa de nenhum curso, mas reorganização de cursos, com criação de novas nomenclaturas e adição ou extinção de habilitações, como o caso do Bacharelado em Artes Cênicas da USP, que deixou de ter quatro habilitações distintas (Cenografia, Teoria, Interpretação e Direção) para ter somente uma. Foi identificada também a criação de um curso novo, na Uneb. Por isso, o número oficial de cursos mudou de 70 para 68 no período pesquisado.

11	Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia	Uesb	Teatro	Licenciatura
12	Universidade Federal do Acre	Ufac	Artes Cênicas	Licenciatura
13	Universidade Federal do Acre	Ufac	Artes Cênicas	Bacharelado
14	Universidade Federal de Alagoas	Ufal	Teatro	Licenciatura
15	Universidade Federal da Bahia	UFBA	Artes Cênicas – Interpretação	Bacharelado
16	Universidade Federal da Bahia	UFBA	Artes Cênicas - Direção Teatral	Bacharelado
17	Universidade Federal da Bahia	UFBA	Teatro	Licenciatura
18	Universidade Federal do Ceará	UFC	Teatro*	Licenciatura
19	Universidade Federal de Goiás	UFG	Teatro	Licenciatura
20	Universidade Federal da Grande Dourados	UFGD	Artes Cênicas	Licenciatura
21	Universidade Federal da Grande Dourados	UFGD	Artes Cênicas	Bacharelado
22	Universidade Federal do Maranhão	UFMA	Teatro	Licenciatura
23	Universidade Federal de Minas Gerais	UFMG	Teatro*	Bacharelado
24	Universidade Federal de Minas Gerais	UFMG	Teatro*	Licenciatura
25	Universidade Federal de Ouro Preto	Ufop	Artes Cênicas	Licenciatura
26	Universidade Federal de Ouro Preto	Ufop	Artes Cênicas	Bacharelado
27	Universidade Federal do Pará	UFPA	Teatro*	Licenciatura
28	Universidade Federal da Paraíba	UFPB	Teatro	Licenciatura
29	Universidade Federal da Paraíba	UFPB	Teatro	Bacharelado
30	Universidade Federal de Pernambuco	UFPE	Teatro	Licenciatura
31	Universidade Federal de Pelotas	UFPEl	Teatro	Licenciatura
32	Universidade Federal do Rio Grande do Sul	UFRGS	Teatro*	Bacharelado
33	Universidade Federal do Rio Grande do Sul	UFRGS	Teatro*	Licenciatura
34	Universidade Federal do Rio de Janeiro	UFRJ	Artes Cênicas com Habilitação em Cenografia	Bacharelado
35	Universidade Federal do Rio de Janeiro	UFRJ	Artes Cênicas com Habilitação em Indumentária	Bacharelado
36	Universidade Federal do Rio de Janeiro	UFRJ	Artes Cênicas, Direção Teatral	Bacharelado
37	Universidade Federal do Rio Grande do Norte	UFRN	Teatro	Licenciatura
38	Universidade Federal de Sergipe	UFS	Teatro	Licenciatura
39	Universidade Federal de Santa Catarina	UFSC	Artes Cênicas	Bacharelado
40	Universidade Federal de São João del-Rei	UFSJ	Teatro	Licenciatura
41	Universidade Federal de São João del-Rei	UFSJ	Teatro	Bacharelado
42	Universidade Federal de Santa Maria	UFSM	Artes Cênicas	Bacharelado
43	Universidade Federal de Santa Maria	UFSM	Teatro	Licenciatura
44	Universidade Federal de Santa Maria	UFSM	Artes Cênicas - Interpretação Teatral	Bacharelado

45	Universidade Federal de Santa Maria	UFSM	Artes Cênicas - Direção Teatral	Bacharelado
46	Universidade Federal do Tocantins	UFT	Teatro	Licenciatura
47	Universidade Federal de Uberlândia	UFU	Teatro	Bacharelado e Licenciatura
48	Universidade Federal de Uberlândia	UFU	Teatro	Licenciatura
49	Universidade de Brasília	UnB	Artes Cênicas – Diurno*	Licenciatura
50	Universidade de Brasília	UnB	Artes Cênicas*	Bacharelado
51	Universidade de Brasília	UnB	Artes Cênicas – Noturno*	Licenciatura
52	Universidade do estado da Bahia	Uneb	Teatro*	Licenciatura
53	Universidade Estadual Paulista	Unesp	Artes – Teatro	Licenciatura
54	Universidade Estadual Paulista	Unesp	Artes Cênicas	Bacharelado
55	Universidade Estadual do Paraná	Unespar	Artes Cênicas	Bacharelado
56	Universidade Estadual do Paraná	Unespar	Teatro	Licenciatura
57	Universidade Estadual de Campinas	Unicamp	Artes Cênicas	Bacharelado
58	Universidade Federal do Amapá	Unifap	Teatro	Licenciatura
59	Universidade Estadual de Montes Claros	Unimontes	Teatro *	Licenciatura
60	Universidade Federal de Rondônia	Unir	Teatro	Licenciatura
61	Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro	Unirio	Teatro	Licenciatura
62	Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro	Unirio	Estética e Teoria Do Teatro	Bacharelado
63	Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro	Unirio	Cenografia e Indumentária	Bacharelado
64	Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro	Unirio	Direção Teatral	Bacharelado
65	Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro	Unirio	Interpretação (Atuação Cênica)	Bacharelado
66	Universidade Regional do Cariri	Urca	Teatro	Licenciatura
67	Universidade de São Paulo	USP	Artes Cênicas	Bacharelado
68	Universidade de São Paulo	USP	Artes Cênicas	Licenciatura

Fonte: Sistema e-MEC.⁹⁸

Legenda: * cursos acerca dos quais não obtive resposta para a pesquisa, mas que disponibilizaram algum grau de informação em suas páginas virtuais.

Para obter dados mais precisos, entrei em contato por correio eletrônico e, em alguns casos, também por telefone e *WhatsApp*, com as coordenações dos 68 cursos citados no quadro 3 e, eventualmente, contatei outros docentes e estudantes. Obtive resposta de 53 cursos, ou seja, aproximadamente 78% do total. Apesar dos questionamentos a todas as coordenações terem sido os mesmos, a profundidade das respostas variou muito: desde o encaminhamento de ampla documentação e referências acerca do tema da pesquisa, até uma simples resposta negativa do tipo “_Não, não temos teatro de rua em nosso curso”. De qualquer forma, por meio das

⁹⁸ Além dos dados do sistema e-MEC, verifiquei os sítios virtuais de todas as IES que ofertam os cursos listados no quadro 3.

respostas foi possível o aprofundamento da pesquisa e o levantamento de novos indicadores em relação à inserção do teatro de rua nos cursos em destaque.

Ainda que eu não tenha conseguido resposta de 15 dos 68 cursos, apresentarei a seguir quadros adicionais de análise levando em consideração o montante total dos cursos existentes, uma vez que, pelo menos pela *internet*, pude levantar informações (mais ou menos completas) acerca de todos eles. Evidentemente, os dados e análises a serem apresentados têm o limite da metodologia de levantamento de dados da presente tese, ou seja, caracterizam-se em recorte do objeto de pesquisa, pois não haveria como indicar a realidade cotidiana de todos os cursos, haja vista a diversidade de aprofundamento nas respostas e a ausência de respostas de parcela dos cursos, no caso desses últimos, para que houvesse a confirmação dos dados disponíveis na *internet*. Trata-se, portanto, de uma amostragem, que não deve parecer conclusiva, uma vez que é provável que haja experiências de teatro de rua (em interface com teatro épico-dialético, agitprop, culturas populares ou outras matrizes) que tenham ficado na “zona de sombra” da pesquisa, especialmente no que tange aos cursos cujas coordenações não responderam às minhas perguntas e/ou cujas iniciativas não estavam indicadas nas páginas virtuais das respectivas graduações.

Mas, considero que os dados aqui apresentados possam auxiliar a compreender o cenário da inserção do teatro de rua no âmbito do ensino superior de teatro e, quiçá, servir de subsídio para a futura reformulação dos projetos político-pedagógicos dos cursos cujas comunidades acadêmicas desejarem inserir ou aprofundar o teatro de rua em seus currículos e estruturas formativas.

Em relação ao levantamento de 2016, após a atualização dos dados, o cenário de inserção do teatro de rua nas matrizes curriculares teve uma pequena alteração, indicando que cerca de 34% dos cursos (ou 23 deles) têm teatro de rua como componente curricular obrigatório ou optativo. No entanto, esses dados ainda não indicam a porcentagem de cursos que efetivamente vêm ofertando teatro de rua de 2016 em diante, uma vez que em algumas das instituições as matérias optativas de teatro de rua não vêm sendo ofertadas já há alguns anos, devido, entre outros fatores, a falta de docentes na área. Apresento, a seguir, os quadros 4, 5 e 6, com os cursos que ofertam teatro de rua, distinguindo-os entre matérias obrigatórias, matérias optativas e matérias optativas com comprovada oferta no período da pesquisa.

Quadro 4 – cursos superiores presenciais de Artes Cênicas e Teatro em IES públicas brasileiras com matéria obrigatória de teatro de rua

Instituição	Curso	Nome da matéria	Grau
IFF	Teatro	Atuação IV (Teatro de Rua e Performance)	Licenciatura
Ufal	Teatro	Laboratório de Artes Cênicas na Rua	Licenciatura
UFMA	Teatro	Teatro de Rua	Licenciatura
UFT	Teatro	Teatro de Rua e Arte Pública (PPC de 2009) Práticas Cênicas de Rua e Arte Pública (PPC de 2018, em aprovação)	Licenciatura
Unifap	Teatro	Teatro de Rua e Performance	Licenciatura

Fonte: Levantamento de dados e pesquisa de campo

A respeito dos cursos que ofertam matéria obrigatória de teatro de rua, o cenário teve uma pequena alteração em relação a 2016: atualmente apenas os cursos de Licenciatura em Teatro do IFF, da Ufal, UFMA, UFT e Unifap ofertam matérias obrigatórias na área, correspondendo a cerca de 8% do total de cursos. Em 2016 fazia parte dessa mesma lista o curso de Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral, da USP, em cujo currículo constava a matéria Práticas de Rua. No entanto, como já citado, com a entrada em vigência do novo Projeto Pedagógico do Bacharelado em Artes Cênicas da USP, a matéria Práticas de Rua deixa de existir como matéria obrigatória e passa a ser optativa.

Quadro 5 – cursos superiores presenciais de Artes Cênicas e Teatro em IES públicas brasileiras com matéria optativa de teatro de rua

Nº	Instituição	Curso	Nome da matéria	Grau
1	Uesb	Teatro	Prática em Teatro para a Rua	Licenciatura
2	Ufal	Teatro	Narrativas na Rua – da inspiração africana à roda de histórias como arte pública	Licenciatura
3	UFGD	Artes Cênicas	Teatro de Rua; Encenação em Teatro de Rua	Licenciatura
4	UFGD	Artes Cênicas	Teatro de Rua; Encenação em Teatro de Rua	Bacharelado
5	UFPB	Teatro	Teatro de Rua	Licenciatura
6	UFPB	Teatro	Teatro de Rua	Bacharelado
7	UFRN	Teatro	Teatro de Rua	Licenciatura

8	UFSJ	Teatro	Teatro de Rua ⁹⁹	Licenciatura
9	UFSJ	Teatro	Teatro de Rua	Bacharelado
10	Unesp	Teatro	Laboratório de História do Teatro VII e VIII (Teatro de Rua)	Licenciatura
11	Unesp	Artes Cênicas	Laboratório de História de Práticas do Teatro de Rua	Bacharelado
12	Unir	Teatro	Tópicos Especiais em Teatro: Teatro de Rua I e II	Licenciatura
13	Unirio	Teatro	Teatro de Rua; Jogo Teatral no Espaço Urbano	Licenciatura
14	Unirio	Teatro – Cenografia e Indumentária	Teatro de Rua	Bacharelado
15	Unirio	Teatro – Direção Teatral	Teatro de Rua	Bacharelado
16	Unirio	Teatro – Estética e Teoria do Teatro	Teatro de Rua	Bacharelado
17	Unirio	Teatro – Atuação Cênica	Teatro de Rua	Bacharelado
18	USP	Artes Cênicas	Práticas de Rua	Licenciatura
19	USP	Artes Cênicas	Práticas de Rua	Bacharelado

Fonte: Levantamento de dados e pesquisa de campo

Em relação às matérias optativas, do início da pesquisa, em 2016, até o ano de 2019, as principais alterações foram: a) a retirada da optativa Tópicos Especiais em Teatro de rua das matrizes curriculares dos cursos da UFU, apesar de tal matéria não ser ofertada há alguns anos, como relatou a professora aposentada da UFU, Ana Carneiro¹⁰⁰ (2017), por meio de correio eletrônico enviado em razão da presente pesquisa; b) a existência da matéria optativa Teatro de rua nos currículos dos cursos da UFPB, apesar de ela também não ter sido ofertada nos últimos anos. Não foi possível obter mais informações acerca da oferta dessa matéria nos currículos da UFPB, uma vez que a coordenação do curso disponibilizou poucas informações acerca do assunto.

⁹⁹ No caso da UFSJ, os projetos pedagógicos dos cursos de Teatro são estruturados em termos de eixos curriculares e blocos de conteúdo, não havendo exatamente matérias obrigatórias e optativas, mas uma carga horária mínima obrigatória em cada bloco. Logo, as matérias ligadas ao teatro de rua, nos cursos da UFSJ, são ofertadas como componentes optativos dentro dos blocos “Estruturação e criação teatrais” e “Práticas de atuação” (para o Bacharelado) e “Prática como componente curricular” (para a Licenciatura) (UFSJ, 2013, 2018, 2019).

¹⁰⁰ Professora Ana Maria Pacheco Carneiro, foi uma das fundadoras do Grupo Tá na Rua, sediado no Rio de Janeiro, onde permaneceu até 2002, quando se mudou para Uberlândia/MG para atuar como docente da área de Teatro na UFU.

Em termos percentuais, o teatro de rua está presente como matéria optativa em cerca de 28% das graduações (correspondendo a 19 cursos, listados anteriormente, no quadro 5) de Teatro e Artes Cênicas de IES públicas brasileiras, mas, tais matérias não vêm sendo ofertadas regularmente em todos esses cursos, como é detalhado no quadro a seguir:

Quadro 6 – cursos superiores presenciais de Artes Cênicas e Teatro em IES públicas brasileiras com matéria optativa de teatro de rua com efetiva oferta no período da pesquisa

Nº	Instituição	Curso	Nome da matéria	Grau
1	Uesb	Teatro	Prática em Teatro para a Rua	Licenciatura
2	Ufal	Teatro	Narrativas na Rua – da inspiração africana à roda de histórias como arte pública	Licenciatura
3	UFGD	Artes Cênicas	Teatro de Rua	Licenciatura
4	UFGD	Artes Cênicas	Teatro de Rua	Bacharelado
5	UFRN	Teatro	Teatro de Rua	Licenciatura
6	UFSJ	Teatro	As técnicas de Meyerhold e o Teatro de Rua	Licenciatura
7	UFSJ	Teatro	As técnicas de Meyerhold e o Teatro de Rua	Bacharelado
8	Unir	Teatro	Tópicos Especiais em Teatro: Teatro de Rua I e II	Licenciatura
9	Unirio	Teatro	Jogo Teatral no Espaço Urbano	Licenciatura
10	USP	Artes Cênicas	Práticas de Rua	Licenciatura
11	USP	Artes Cênicas	Práticas de Rua	Bacharelado

Fonte: Levantamento de dados e pesquisa de campo

Portanto, no tocante às matérias optativas, o teatro de rua vem sendo ofertado em apenas 11 cursos, o que corresponde a 16% do total. Somando-se as graduações com matérias obrigatórias de teatro de rua e as com matérias optativas em efetiva oferta no período desta pesquisa, excluindo-se a duplicidade da Ufal onde há uma matéria obrigatória e uma optativa, temos o total de 15 cursos, o que corresponde aproximadamente a apenas 22% do total. Portanto, fica evidente a ainda pequena inserção do teatro de rua nas matrizes curriculares.

É possível também apresentar os mesmos dados a partir de outro prisma: em relação ao total de instituições. No período da pesquisa foram identificadas 43 IES públicas que ofertam cursos de Teatro ou Artes Cênicas, nos graus de Licenciatura ou Bacharelado. Tais instituições estão listadas no Quadro 7, a seguir:

Quadro 7 – IES públicas brasileiras que ofertam cursos superiores presenciais de Teatro ou Artes Cênicas, nos graus de Licenciatura ou Bacharelado

	Instituição
1	IFCE
2	IFF
3	IFTO
4	Udesc
5	UEA
6	UEL
7	UEM
8	UEMS
9	UERGS
10	Uesb
11	Ufac
12	Ufal
13	UFBA
14	UFC
15	UFG
16	UFGD
17	UFMA
18	UFMG
19	Ufop
20	UFPA
21	UFPB
22	UFPE
23	UFPeI
24	UFRGS
25	UFRJ
26	UFRN
27	UFS
28	UFSC
29	UFSJ
30	UFSP
31	UFT
32	UFU
33	UnB
34	Uneb
35	Unesp
36	Unespar
37	Unicamp
38	Unifap
39	Unimontes
40	Unir
41	Unirio
42	Urcs
43	USP

Fonte: e-MEC (2019)

De forma mais geral, tabulando pelo total de instituições, o teatro de rua está presente nos currículos dos cursos de Teatro e Artes Cênicas de 14 instituições, a saber:

Quadro 8 –IES públicas brasileiras com cursos superiores de Teatro ou Artes Cênicas, cujos currículos contenham matérias de teatro de rua

	Instituição
1	IFF
2	Uesb
3	Ufal
4	UFGD
5	UFMA
6	UFPB
7	UFRN
8	UFSJ
9	UFT
10	Unesp
11	Unifap
12	Unir
13	Unirio
14	USP

Fonte: Levantamento de dados e pesquisa de campo

Em termos estatísticos, o teatro de rua está presente nos currículos dos cursos de aproximadamente 32% das IES públicas, ou seja, pouca diferença percentual se comparado ao índice em relação ao total de cursos, que ficou em 34%. Portanto, independente do prisma estatístico que se escolha: se em relação ao total dos cursos ou ao total de IES, de acordo com os dados levantados na presente pesquisa, o teatro de rua está oficialmente presente em cerca de um terço dos currículos, ainda que esteja de fato em oferta em pouco mais de 20% dos cursos ou das instituições em questão.

Porém, além da inserção do teatro de rua nos currículos, a presente pesquisa buscou identificar também a inserção da modalidade teatral em questão em outras matérias não diretamente ligadas a teatro de rua e também nas áreas de pesquisa e extensão. Os dados a esse respeito são menos precisos do que em relação às matérias obrigatórias e optativas especificamente voltadas ao teatro de rua, uma vez que boa parte das coordenações de curso não respondeu às perguntas acerca de pesquisa e extensão, restringindo-se a tratar das matérias do currículo. De qualquer forma, apresento a seguir, os quadros 09, 10 e 11, acerca da presença do teatro de rua em outras matérias e nas áreas de pesquisa e extensão, respectivamente.

Quadro 9 - cursos superiores presenciais de Artes Cênicas e Teatro em IES públicas brasileiras com matérias que inserem o teatro de rua de forma transversal

Nº	Instituição	Curso	Grau	Nome da(s) matéria(s)
1	Udesc	Teatro	Licenciatura	Espaço Teatral, Montagem Teatral, Prática de Direção teatral e Interpretação.
2	UEA	Teatro	Licenciatura	Técnicas Circenses; Espaço Teatral e Iluminação Cênica
3	UEA	Teatro	Bacharelado	Técnicas Circenses; Espaço Teatral e Iluminação Cênica
4	Ufac	Artes Cênicas	Licenciatura	Introdução à palhaçaria
5	Ufac	Artes Cênicas	Bacharelado	Introdução à palhaçaria
6	Ufal	Teatro	Licenciatura	Projetos Integradores, Pedagogia das Máscaras, Circo, Técnicas circenses e danças brasileiras.
7	UFBA	Artes Cênicas – Direção Teatral	Bacharelado	A cena aberta
8	Ufop	Artes Cênicas	Bacharelado	Matérias ligadas a performance
9	UFSC	Artes Cênicas	Bacharelado	Máscaras; performance
10	UFSJ	Teatro	Licenciatura	Teatro e Cultura Popular; Pedagogia do Teatro: educação em espaços não-formais
11	UFSJ	Teatro	Bacharelado	Teatro e Cultura Popular
12	Unesp	Teatro	Licenciatura	Teatro e Educação: Pedagogias do Teatro
13	Unicamp	Artes Cênicas	Bacharelado	Formas Espetaculares e Cultura Popular Brasileira I e II
14	Urca	Teatro	Licenciatura	Teatro popular e outras

Fonte: Levantamento de dados e pesquisa de campo

No domínio das matérias que tratam transversalmente do teatro de rua, as iniciativas muitas vezes ocorrem devido à presença nos cursos de docentes oriundos do teatro de rua. Então, mesmo que as matérias não tenham o teatro de rua especificado em seus conteúdos curriculares, ele é inserido pelas e pelos docentes ligados ao teatro de rua. Esse é o caso, por exemplo, das matérias Espaço Teatral e Iluminação Cênica, dos cursos da UEA, ministradas pelo professor Jhon Weiner de Castro, artista de teatro de rua oriundo do grupo Mambembe, de Ouro Preto/MG. Ou seja, caso não fosse ele o docente, muito provavelmente as matérias não tratariam de teatro de rua.

Outro caso específico a se comentar é o da Urca, no município do Crato, região do Cariri cearense, que conta com duas docentes oriundas do teatro de rua: as professoras Cecília Lauritzen e Patrícia Caetano de Oliveira Anthony, que além de desenvolverem projetos de pesquisa e extensão na área, inserem o teatro de rua transversalmente nos conteúdos curriculares de outras matérias. Não por acaso, a Urca sediou em junho de 2019 a III Reunião do GT Artes Cênicas na Rua, da Abrace,

contando com o apoio de mais docentes de seu curso de Teatro, que atuam na interface com o teatro de rua, como os professores Domingo Sávio (da área de palhaçada), Henrique Guimarães (da área de interpretação, em diálogo com a performatividade e intervenção urbana) e Alysson Amâncio de Souza (da dança), e as professora Daniela Alves e Andrea Paris.

A maior parte das matérias cujas coordenações dos cursos informaram ter relação com o teatro de rua encontra-se no escopo do que poderíamos chamar de culturas populares: teatro popular, danças populares/danças brasileiras, assunto a ser tratado no segundo capítulo da presente tese. Outra parte localiza-se no âmbito do que poderíamos chamar de performance/intervenção urbana. Entretanto, não necessariamente tais matérias levam seus trabalhos para espaços públicos ou buscam suas referências diretamente desses espaços e/ou em interface com o teatro de rua. Como exemplo, é possível citar as matérias Máscaras e Performance, do bacharelado em Artes Cênicas da UFSC, em que a coordenação do curso ressalta que nelas pode haver interface com o teatro de rua, mas a ida para a rua não se caracteriza obrigatória.

No aspecto quantitativo, vemos que aproximadamente 14 cursos inserem o teatro de rua de forma transversal a outras matérias, sendo que destes, 4 já contam também com matérias específicas de teatro de rua. Portanto, além dos 15 cursos que efetivamente vêm ofertando matérias obrigatórias ou optativas específicas em teatro de rua, há mais 10 cursos que ofertam matérias que podem ter interface com o teatro de rua, sendo que em alguns casos essa interface é aprofundada, como nas experiências da Urca e em outros casos pode ser mais superficial. Em termos percentuais, somando-se os cursos com matérias obrigatórias e optativas de teatro de rua em efetiva oferta e os cursos com outras matérias que também podem tratar de teatro de rua, chegamos ao índice que indica que 37% dos cursos apresentam conteúdos curriculares que tratam direta ou indiretamente da modalidade teatral em questão.

No universo dos cursos nos quais foi possível identificar pesquisa na área de teatro de rua, há apenas dois que não estão também listados entre aqueles com matérias ligadas à temática em destaque: a Licenciatura em Teatro da UFPE, que, como já citado nesse mesmo capítulo, recentemente iniciou um núcleo de pesquisa em teatro de rua; e o Bacharelado em Artes Cênicas, com habilitação em Cenografia,

da UFRJ, a partir do qual o professor Gilson Motta desenvolve projeto de pesquisa na área de intervenção urbana, com certa interface com o teatro de rua. Apresento a seguir os quadros 10 e 11, nos quais aparecem listados todos os cursos acerca dos quais recebi informações indicando respectivamente o desenvolvimento de projetos de pesquisa ou de extensão na área de teatro de rua ou com alguma interface com esta temática:

Quadro 10 - cursos superiores presenciais de Artes Cênicas e Teatro em IES públicas brasileiras com pesquisas relacionadas a teatro de rua

Nº	Instituição	Curso	Grau
1	Udesc	Teatro	Licenciatura
2	Ufal	Teatro	Licenciatura
3	UFGD	Artes Cênicas	Bacharelado
4	UFGD	Artes Cênicas	Licenciatura
5	UFMA	Teatro	Licenciatura
6	Ufop	Artes Cênicas	Bacharelado
7	Ufop	Artes Cênicas	Licenciatura
8	UFPE	Teatro	Licenciatura
9	UFRJ	Artes Cênicas – Habilitação em Cenografia	Bacharelado
10	UFRN	Teatro	Licenciatura
11	UFSJ	Teatro	Licenciatura
12	UFSJ	Teatro	Bacharelado
13	UFT	Teatro	Licenciatura
14	Unesp	Teatro	Licenciatura
15	Unesp	Teatro	Bacharelado
16	Unicamp	Artes Cênicas	Bacharelado
17	Unir	Teatro	Licenciatura
18	Urcs	Teatro	Licenciatura
19	USP	Artes Cênicas	Licenciatura
20	USP	Artes Cênicas	Bacharelado

Fonte: Levantamento de dados e pesquisa de campo

Quadro 11 - cursos superiores presenciais de Artes Cênicas e Teatro em IES públicas brasileiras com projetos ou programas de extensão relacionados ao teatro de rua

Nº	Instituição	Curso	Grau
1	IFTO	Teatro	Licenciatura
2	UEA	Teatro	Licenciatura

3	UEA	Teatro	Bacharelado
4	Ufal	Teatro	Licenciatura
5	UFGD	Artes Cênicas	Licenciatura
6	UFGD	Artes Cênicas	Bacharelado
7	UFMA	Teatro	Licenciatura
8	Ufop	Artes Cênicas	Licenciatura
9	Ufop	Artes Cênicas	Bacharelado
10	UFPA	Teatro	Licenciatura
11	UFPB	Teatro	Licenciatura
12	UFPB	Teatro	Bacharelado
13	UFRN	Teatro	Licenciatura
14	UFSJ	Teatro	Licenciatura
15	UFSJ	Teatro	Bacharelado
16	UFT	Teatro	Licenciatura
17	Unesp	Teatro	Licenciatura
18	Unesp	Artes Cênicas	Bacharelado
19	Unir	Teatro	Licenciatura
20	Urca	Teatro	Licenciatura

Fonte: Levantamento de dados e pesquisa de campo

Em relação a extensão, apenas dois cursos não listados nos quadros referentes às matérias desenvolvem projetos de extensão ligados a teatro de rua: a Licenciatura em Teatro do IFTO e a Licenciatura em Teatro da UFPA. Em comunicação por correio eletrônico, a professora Marli Fernandes Magalhães, coordenadora do curso do IFTO¹⁰¹, informa que no curso é desenvolvido um projeto de extensão com interface com o teatro de rua, intitulado SOPRO: Melodrama. Surgido em 2015, da disciplina Interpretação II, por ela ministrada, a iniciativa se formaliza como projeto de extensão no ano seguinte. O projeto se desdobra ainda no grupo MelodrArte, voltado aos ingressantes do curso, enquanto o grupo inicial mantém-se com o elenco de estudantes mais experientes. Ambos têm como mote o trabalho com o melodrama a partir de improvisações e intervenções e as apresentações são realizadas em diversas instituições da cidade e região. Por meio desse projeto de extensão parte da produção do curso de Teatro do IFTO é levada às ruas. Em nossa comunicação, a professora

¹⁰¹ O curso é sediado na cidade de Gurupi, a cerca de 250 km da capital, Palmas, e próximo às bordas do Parque Nacional do Araguaia.

Marli ressalta ter estudado com a professora Ana Carneiro e destaca a influência desta veterana do teatro de rua e do trabalho do Grupo Tá na Rua em sua formação.

No tocante ao curso de Teatro da UFPA, não obtive resposta formal da coordenação, no entanto, em diálogo com o professor Miguel Santa Brígida, docente do curso da UFPA, fui informado de um importante projeto de extensão do curso e da universidade: o Auto do Círio. Trata-se de um cortejo dramático criado em 1993, pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, com

[...] o objetivo de criar um espetáculo em que os artistas de Belém pudessem homenagear a sua padroeira, durante a sua maior festa popular e, assim, reinterpretar através do teatro de rua, o Círio de Nazaré¹⁰², uma das mais importantes manifestações religiosas e culturais do país (BRÍGIDA, 2008, p. 36).

O Auto do Círio agrega em sua feitura não apenas a comunidade acadêmica, mas artistas da cidade e região, de diversas linguagens, formando um elenco de aproximadamente 500 pessoas, que se apresenta e comunga a celebração cênica com um público da ordem de 15.000 pessoas. O professor Miguel Santa Brígida explica que o Auto tem três matrizes fundantes¹⁰³: a dramática (eminentemente épica, com músicas, dança e narrativa textual propriamente dita, aproximando-se do teatro popular medieval), a religiosa (ligada à própria procissão do Círio, de influência histórica notadamente portuguesa) e a carnavalesca, envolvendo estruturas e figuras típicas de escolas de samba: como mestre-sala e porta-bandeira, carros alegóricos e bateria, além da deambulação por um quilômetro, passando por três praças e cinco ruas do centro histórico de Belém até chegar à passarela do Samba, com arquibancadas nas laterais (BRÍGIDA, 2008). Pelos relatos disponíveis, é possível perceber que o projeto é grandioso e impactante, mas, como infelizmente não consegui obter mais informações acerca da relação do curso de Licenciatura em Teatro da UFPA com tal projeto, não é possível, por ora, tecer mais relações entre esta

¹⁰² Segundo informações da Arquidiocese de Belém (2019), o Círio de Nazaré, com mais de dois séculos de existência, é umas das maiores procissões católicas do Brasil e do mundo, reunindo, anualmente, cerca de dois milhões de romeiros na capital paraense. O percurso de 3,6 quilômetros é realizado em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, a mãe de Jesus, no segundo domingo de outubro. Em 2014 o Círio foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio cultural de natureza imaterial.

¹⁰³ Miguel Santa Brígida (2008) deixa claro que essas matrizes se influenciaram mutuamente ao longo da história ocidental, citando, entre outros, o exemplo do próprio carnaval brasileiro que incorporou alegorias já existentes nas procissões religiosas do Brasil colonial.

importante iniciativa extensionista e as dimensões de ensino e pesquisa do curso em questão.

Ainda em relação aos demais projetos de extensão dos cursos listados no quadro 11, é provável que haja contextos pedagógicos em que as matrizes curriculares não estejam bem articuladas com os projetos de extensão. Segundo relato da atriz e arte/educadora Haylla Rissi¹⁰⁴, esse seria o caso dos cursos da Ufop, no período entre 2008 e 2013, pois apesar da existência do Projeto Mambembe¹⁰⁵, importante e longeva iniciativa de teatro de rua e teatro de grupo da universidade – que formou gerações de jovens em Ouro Preto, não havia nas matrizes curriculares ou no cotidiano dos cursos algum foco ou mesmo receptividade ao teatro de rua. Segundo a atriz, era como se o aludido projeto fosse uma universidade à parte, pois os cursos de Artes Cênicas da Ufop não se apropriavam dessa experiência. A importância do Grupo Mambembe – Teatro e Música Itinerante no contexto formativo é destacada, por exemplo, nas influências diretas no trabalho posterior de diversos profissionais, por exemplo, do professor Jhon Weiner de Castro, que realizou dissertação de mestrado acerca do teatro de rua, a partir da experiência do Mambembe (CASTRO, 2015). Atualmente, como foi citado, o professor Jhon desenvolve diversas iniciativas de teatro de rua no âmbito dos cursos de Teatro da UEA, valendo-se de sua participação anterior junto ao grupo de Ouro Preto. É de se estranhar, portanto, que, a despeito da importância do projeto, não tenha havido uma articulação entre os cursos da Ufop e tal iniciativa extensionista, no período anteriormente descrito.

Alguns cursos e seus currículos

Para que seja possível uma análise mais aprofundada dos currículos, cotejada com a práxis dos cursos, buscarei me restringir aos currículos dos cursos onde realizei pesquisa de campo. Assim, apresento a seguir, análises acerca dos currículos de

¹⁰⁴ Egressa do curso de Artes Cênicas da Ufop. Relato originalmente feito em reunião do grupo de pesquisa Amorada – Crítica aos Espetáculos de Rua: Critérios, Reflexão e Produção de Críticas – coordenado pelo professor Alexandre Mate, no dia 22 de junho de 2019. Posteriormente, o relato foi detalhado em mensagem de áudio via WhatsApp com a colaboradora, no dia 27 de junho de 2019.

¹⁰⁵ Projeto de extensão dos cursos de Artes Cênicas da Ufop, com início em 2003, em uma proposta voltada para integração entre literatura, música e artes cênicas. O projeto originou o grupo Mambembe – Música e Teatro Itinerante, que se consolida como grupo de teatro universitário, desenvolvendo diversas montagens, principalmente de teatro de rua, realizando circulações pelo centro e periferia de Ouro Preto (CASTRO, 2015).

cursos da UFGD, Ufal, UFRN, UFSJ, USP e Unir, em relação à inserção (ou não) do teatro de rua.

Universidade Federal da Grande Dourados

Os cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Cênicas da UFGD são recentes, tendo sido criados no contexto do Programa Reuni e implantados no ano de 2009. Por opção das e dos docentes e de acordo com as normativas internas da instituição, ambos os cursos têm um mesmo Projeto Político Pedagógico (PPP)¹⁰⁶. No PPP de Artes Cênicas da UFGD¹⁰⁷ é defendida a superação da dicotomia entre os graus de bacharelado e licenciatura e por isso, independente da habilitação, as e os estudantes deverão desenvolver, ao longo dos cursos, conhecimentos teórico-práticos nas linguagens cênicas.

As principais justificativas para implantação e manutenção do curso estão ligadas à demanda de formação de professoras e professores de Artes para a educação básica, além da formação de arte/educadoras(es) e agentes culturais para atuar na região, fortalecendo a característica de Dourados como polo cultural regional. Os cursos da UFGD foram os primeiros do estado do Mato Grosso do Sul na área de Artes Cênicas, sendo seguidos pelo curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UEMS, em Campo Grande, iniciado em 2010.

No que diz respeito à presente pesquisa, entre as características listadas para a formação do Bacharel em Artes Cênicas da UFGD, destaco as que indicam que o profissional formado pela instituição:

[...]

- seja capaz de intervir socialmente, procurando promover, valorizar e difundir as diversas manifestações culturais. [...]
- tenha iniciativa de interferir no mercado de trabalho, criando novas possibilidades de atuação intelectual e artística. [...]

¹⁰⁶ De acordo com as normativas internas, cada universidade nomeia seu projeto pedagógico de forma específica, mas, em geral, há duas terminologias mais recorrentes: projeto político-pedagógico (PPP) e projeto pedagógico de curso (PPC), que, em termos práticos, têm o mesmo significado. Do ponto de vista conceitual, a primeira opção é obviamente mais explícita quanto à vocação política dos cursos, no entanto, os projetos têm de seguir as normativas de cada universidade, por isso, essa variação não necessariamente expressa uma diferença de posicionamento político de cada colegiado de curso. Na presente tese, me valho dos termos e siglas correspondentes conforme utilizados em cada projeto.

¹⁰⁷ A partir desse trecho do texto, para que não se torne exaustivo – salvo exceções devidamente identificadas – passo a utilizar somente as palavras “PPP/PPC/projeto pedagógico” ou “curso”, tratando respectivamente dos projetos pedagógicos e cursos previamente citados na introdução de cada subcapítulo.

- tenha conhecimento da *cultura regional* e de sua importância na construção/formação de identidades culturais no Brasil e fronteiras (UFGD, 2017, p. 21, grifo meu).

Há, portanto, certa ênfase à cultura regional, bem como ao compromisso social pertinente à formação das e dos estudantes da UFGD. Tal característica discursiva é notada também nos próprios documentos institucionais mais amplos da UFGD, como o Plano de Desenvolvimento Institucional - PDI, citado no PPP dos cursos de Artes Cênicas, que indica que a universidade tem por missão

[...] Gerar, sistematizar e socializar conhecimentos, saberes e valores, por meio do ensino, pesquisa e extensão de excelência, formando profissionais e cidadãos capazes de transformar a sociedade no sentido de promover justiça social (Plano de Desenvolvimento Institucional, 2013-2017 apud UFGD, 2017, grifo meu).

No mesmo PDI, está explicitado ainda que a UFGD tem por princípio a gestão democrática e que é contrária a todo exercício abusivo de poder interno ou externo à instituição, e que “[...] busca assegurar e propagar o respeito à diversidade de ideias; crenças; culturas; à liberdade de ensinar e pesquisar; de divulgar a cultura, o pensamento, a arte e o saber; para que não haja discriminação de qualquer natureza” (*id.*, *ibid.*). Talvez não seja apenas uma trágica coincidência que a UFGD tenha sido a primeira universidade a sofrer intervenção do atual governo federal, com a nomeação autoritária de uma nova reitora (ou interventora, como prefere chamar o movimento estudantil e sindical), desrespeitando o resultado da consulta eleitoral paritária e da eleição no Colégio Eleitoral da instituição. Ressalta-se que a professora nomeada como reitora *pro-tempore* é ligada à chapa derrotada, cujos integrantes apoiam o governo de Jair Bolsonaro (HERMANSON, 2019). Infelizmente, esse é só um dos muitos exemplos de autoritarismo que a atual gestão federal tem perpetrado no campo da educação.

Mas, retornando aos conteúdos específicos do PPP da UFGD, destaco ainda a existência de duas disciplinas obrigatórias de Teatro Brasileiro para ambos os graus, o que é algo não tão comum nas matrizes curriculares. Ressalto ainda a existência de disciplinas de tópicos obrigatórios comuns a outros cursos da Universidade, como: Tópicos em Cultura e Diversidade Étnicorracial e Educação e Direitos Humanos, que também podem ter interfaces diretas com o teatro de rua. Desde o início, os cursos da UFGD tinham atividades, especialmente de extensão, na área de teatro de rua (PARENTE, 2017; CHAVES, GUERRA, 2017), porém a inserção do teatro de rua no

ensino da graduação propriamente dito e, em seguida, nos currículos, se dá com a chegada do professor Igor Schiavo, em 2015, fazedor de teatro de rua e integrante do Coletivo Clandestino.

Em entrevista a mim concedida, o professor Igor informa que, logo que ingressou como docente nos cursos da UFGD, lhe foi solicitado pela coordenação – que já sabia de sua experiência na área – para que ele trabalhasse com teatro de rua dentro das matérias eletivas Tópicos Especiais em Teatro. Na ocasião, estava em vigência outro PPP (UFGD, 2014). Com a necessidade de reformulação do PPP, devido à adaptação a novas normativas do MEC no âmbito das licenciaturas, o professor Igor sugere a inserção das matérias eletivas Teatro de Rua e Encenação em Teatro de Rua no novo projeto, o que é aceito pela instância responsável. As matérias em questão são formalizadas com as seguintes ementas:

TEATRO DE RUA: Abordagem da perspectiva histórica do teatro de rua e do teatro de rua no Brasil; a pesquisa e a prática do ator no teatro de rua; ampliação, triangulação e prontidão do ator; narrativa, espaço e público como elementos articuladores da cena; roda, invasão, ocupação e deslocamento: a estrutura cênica e seus desdobramentos; experimentos práticos (UFGD, 2017, p 46).

ENCENAÇÃO EM TEATRO DE RUA: O processo criativo no teatro de rua e suas possíveis abordagens; experimentação prática de montagem para teatro de rua; roda, invasão, ocupação e deslocamento: a estrutura cênica e seus desdobramentos na montagem; a dramaturgia integrada a cena (UFGD, 2017, p 44).

Destaco que as ementas, apesar de sucintas, denotam a experiência do professor Igor na área, uma vez que trazem termos coerentes com a práxis contemporânea do teatro de rua brasileiro, sublinhando importantes características desta modalidade teatral, como “a ampliação, triangulação e prontidão do ator” (no tocante à interpretação), além da indicação de narrativa, espaço e público como elementos articuladores da cena teatral de rua. Ao longo do Capítulo 3 da presente tese, apresentarei alguns exemplos de como tais ementas vêm sendo desenvolvidas no cotidiano dos cursos de Dourados.

O curso de Licenciatura em Teatro da Ufal, criado em 1998¹⁰⁸ e atualmente sediado no Espaço Cultural da universidade, no centro de Maceió, é talvez o mais antigo curso superior de Teatro do país com uma matéria de teatro de rua no currículo. Pelos menos desde o PPC de 2006¹⁰⁹, o currículo do curso contém uma matéria obrigatória ligada ao teatro de rua. No currículo de 2006, a matéria se chamava Laboratório de Teatro de Rua e Performance, tinha 40 horas de duração e estava alocada no 7º período, com a seguinte ementa: “Exploração e experimentação do Teatro de Rua, através de práticas cênicas, visando o domínio gradativo dos princípios básicos do Teatro de Rua e da Performance” (UFAL, 2006, p.14).

Como é possível observar, a ementa é ainda mais sucinta que as da UFGD, sem denotar os princípios básicos do teatro de rua nela citados. Parece haver ainda certa confusão entre as especificidades das diferentes matrizes do teatro de rua com as da performance. Não foi possível precisar a origem dessa ementa, mas há outras matérias com a mesma nomenclatura e a mesma ementa, como é o caso do curso de Licenciatura em Teatro da Unifap (UNIFAP, 2012), onde a aludida confusão se mantém (ARAÚJO, 2016).

Com o Projeto Pedagógico de 2014, a inserção do teatro de rua no currículo é ampliada, direta e indiretamente. O currículo passa a contar com a matéria obrigatória Laboratório de Artes Cênicas na Rua, com aumento da carga horária para 60 horas e nova ementa e bibliografia. A proposta da estruturação da nova matéria ficou a cargo do professor Ivanildo Piccoli dos Santos¹¹⁰, também oriundo do teatro de rua e do circo e cujo ingresso como docente efetivo na Ufal aconteceu em 2012. A ementa da matéria está assim definida:

Historicidade da representação cênica fora da caixa teatral. Exploração e experimentação das artes cênicas na Rua, através de práticas cênicas, visando o domínio gradativo dos princípios básicos do Teatro de Rua, das manifestações culturais e outros fenômenos que se utilizam da rua e praça como seu espaço de representação (UFAL, 2014, p. 106).

¹⁰⁸ “A UFAL já oferecia cursos de formação na linguagem teatral desde 1981, quando realizou o primeiro concurso vestibular para o Curso de Artes Cênicas: Interpretação Teatral. Em 1983, foram contratados professores para as disciplinas de Artes Cênicas: Teatro. Na década de oitenta, três turmas concluíram o curso. Em 1988, esse curso foi suspenso sendo substituído pela implantação do Curso Técnico Profissionalizante de Formação do Ator” (UFAL, 2014, p. 15).

¹⁰⁹ Não foi possível obter os projetos pedagógicos anteriores a 2006.

¹¹⁰ Como já citado na introdução da presente tese, o professor Ivanildo Piccoli estudou, inicialmente, na ELT, de Santo André, uma instituição pioneira no ensino de teatro de rua.

O curso conta também com a matéria optativa Narrativas de Rua - da Inspiração Africana à Roda de Histórias como Arte Pública, ministrada pelo professor Toni Edson Costa Santos, docente da Escola Técnica de Artes – ETA, da Ufal e colaborador do curso de graduação em Teatro. A matéria conta com a seguinte ementa: “Técnicas de escuta, concentração e articulação de repertório para sessões de contos em espaços abertos através de princípios do contador de histórias da África Ocidental, de cultura mandinga (*id.*, *ibid.*, p.115).

Além disso, conforme ressaltado pelo então coordenador do curso, professor Marcelo Gianini, o PPC de 2014 traz uma nova caracterização conceitual,

[...] que privilegia o diálogo com as manifestações espetaculares de tradição popular na formação do professor de Teatro. Após essa Caracterização, o tema é tratado de forma transversal em todo o documento, mas recebe tratamentos diferenciados nos tópicos Contexto Sócio-Cultural Alagoano [...] e nas 07 disciplinas obrigatórias Projeto Integrador, oferecida em 07 dos 08 períodos letivos do curso¹¹¹ (GIANINI, 2017, s/p.).

Marcelo Gianini (2016) ressalta ainda a influência positiva da artista-docente-pesquisadora Maria Thaís Lima Santos, sua orientadora no doutorado, em seu trabalho na sistematização do PPC de 2014 da Ufal, contribuindo para a guinada do curso rumo às culturas populares. No último capítulo de sua tese de doutorado, o então coordenador do curso da Ufal (*id.*, *ibid.*) debate, entre outros temas, o processo de elaboração do PPC em questão, realçando especialmente a relação da proposta do curso com a pedagogia do brincante¹¹². Por consequência, o diálogo com as manifestações populares é talvez o principal ponto de destaque do PPC de 2014 da Ufal, uma vez que é um diferencial perante a totalidade dos currículos dos cursos de Teatro e Artes Cênicas de IES públicas do país e é extremamente pertinente em relação ao contexto onde o curso está inserido. Conforme dados apresentados no PPC, Alagoas é o estado brasileiro

¹¹¹ No projeto pedagógico mais recente, de 2019, e implantando posteriormente à minha pesquisa de campo em Maceió, houve um recuo em relação à inserção das manifestações de tradição popular no currículo, havendo na atualidade, três matérias obrigatórias especificamente dedicadas às culturas populares e intituladas “Práticas Pedagógicas em Artes Cênicas” (UFAL, 2019). Mesmo considerando o recuo em relação à temática – provavelmente ocorrido devido à resistência do setor mais conservador do corpo docente em manter as culturas populares como coluna vertebral do curso – pelos dados a que tive acesso, o projeto pedagógico do curso de Teatro da Ufal segue sendo um dos mais avançados no país no quesito de busca de diálogo e transversalidade com as culturas populares.

¹¹² Termo “[...] bastante utilizado entre os mestres da tradição popular para referir-se àqueles que integram o brinquedo, isto é, o folguedo ou dança popular a que se dedicam” (CAVALCANTI, 2018a, p. 92).

[...] que possui a maior diversificação em folguedos do Brasil. São treze folguedos natalinos, dois folguedos de festas religiosas, oito folguedos carnavalescos, sendo quatro com estrutura simples, três danças e dois torés, totalizando vinte e nove folguedos e danças genuinamente alagoanos espalhados pelos 102 municípios do estado” (UFAL, 2014, p. 28).

Assim, nada mais coerente que buscar a articulação do teatro dito ocidental com as manifestações cênicas (ou dramáticas) populares.

O Núcleo Docente Estruturante buscou, no processo de construção deste PPC, colocar em discussão algumas questões conceituais sobre a arte do teatro e a licenciatura na linguagem teatral que o levaram a repensar a função do curso para a educação alagoana e sua inserção nas artes e na cultura local. O movimento de busca do teatro realizado em Alagoas levou-nos às manifestações espetaculares e dramáticas da cultura de tradição popular, presente na maioria dos municípios do estado. Diante de um contexto em que tais manifestações artísticas têm dificuldades em ser reconhecidas como legítimas expressões teatrais, depreciadas que são por uma visão eurocêntrica do teatro e não merecedoras de estudos aprofundados nas pesquisas acadêmicas realizadas na universidade brasileira, propomos aqui um curso que, ao se voltar para a formação do professor de teatro alagoano, forme também um mediador entre estes dois modos de produção cultural, o popular e o acadêmico/erudito (*id.*, *ibid.*, p. 17).

Ressalto que, conforme os dados obtidos na presente pesquisa, tal projeto ainda se encontra em fase de implantação e enfrenta alguns desafios, entre eles, a precariedade de infraestrutura, bem como a resistência de parcela dos docentes mais conservadores do curso, tendo o projeto, inclusive, já passado por revisões que diminuiriam o espaço das culturas populares no currículo, a partir do PPC mais recente, de 2019. No entanto, em ambos os projetos mais recentes é possível identificar vários avanços em relação ao projeto de 2006, inclusive, no tocante ao envolvimento do corpo discente. Nesse sentido, em entrevista a mim concedida, as discentes do curso Gessyca Geyza e Wanderlândia Melo, destacam que o antigo PPC (de 2006) parecia descontextualizado, enquanto o PPC de 2014 permite o trabalho com temas que têm muito mais potencial de envolvimento das e dos estudantes. Nas palavras de Wanderlândia:

[...] Quando o novo PPC começou, eu já estava no 7º período e aí aconteceu o MTACT¹¹³. Pra mim, foi uma coisa clara, de que a nossa turma estava meio descontextualizada. Por exemplo, nós montamos Jean Paul Sartre e os meninos do 1º período montaram uma aula-espetáculo de Coco de Roda. Foram dois experimentos muito diferentes, muito opostos! Na conversa pós-apresentações, eu falei o quanto a nossa turma não entendia nada da França, do contexto daquela peça que estávamos fazendo, que era *Entre Quatro Paredes*. [...] As discussões eram muito vagas, os corpos eram muito vagos

¹¹³ Mostra de Trabalhos Acadêmicos do Curso de Teatro da Ufal.

de conteúdo. Nós falávamos de coisas super importantes, só que em outro contexto, que não entendíamos bem.

Daí um outro grupo, de 1º período, apresentou o trabalho do Coco e os corpos deles falavam Coco, a dança deles falava Coco, tudo o que eles tinham era Coco. Foi possível entender também o quanto o Coco era teatral. Eles estudaram uma coisa que é daqui, ouviram relatos, foram visitar os espaços, nas comunidades, conversaram com os mestres. Os mestres vieram tocar o Coco aqui no Espaço Cultural... Enquanto isso, nosso grupo não tinha aprofundamento, não tinha pesquisa. [...]

Parece que quando é um assunto que nos toca, é possível aprofundar mais. Inclusive vários meninos que são daqui de Maceió nunca tinham ido ao Coco, nas comunidades. Esse trabalho permitiu que eles também se reconhecessem no seu espaço. Ver o contraste das duas apresentações foi um choque. Parece que as disciplinas agora têm um foco. Os meninos vão visitar os Bois, vão conhecer o contexto regional. Eles não vão deixar de estudar as literaturas clássicas, mas vão buscar contextualizar aquilo (GEIZA, MELO, 2018).

A partir desse relato, reitero a importância da propositura engendrada nos PPCs de 2014 e 2019 (atual) do curso de Teatro da Ufal e resalto ainda que tal proposta está diretamente relacionada ao teatro de rua, na medida que, entre outros fatores, o teatro de rua tem as manifestações culturais populares como um de seus “ancestrais” (ARAÚJO, 2018a), que influenciaram diretamente e indiretamente sua estética. Retornarei a esse assunto, de maneira mais aprofundada, no capítulo seguinte.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

O curso de Licenciatura em Teatro da UFRN foi criado em 2005 e teve início efetivo em 2007, mas sua estrutura e projetos são originários do antigo curso de Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas da mesma universidade, criado em 1975. Ao longo da presente pesquisa, pude analisar três distintos projetos pedagógicos do curso, de 2005, 2012 e o atual, de 2018. O teatro de rua entra no currículo do curso a partir do PPC de 2012, e também as culturas populares têm sua inserção intensificada desde 2012. No PPC de 2005 havia apenas uma matéria optativa dedicada a este tema, intitulada Cultura popular (UFRN, 2005) e em 2012 é ampliado o espaço curricular para tal temática. A seguir, trago aspectos da análise dos PPCs do curso de Teatro da UFRN, de 2012 e 2018. Poucas alterações foram efetuadas entre um e outro projeto pedagógico, mas é possível observar que os princípios e linhas metodológicas de trabalho foram um pouco mais aprofundadas na nova versão do projeto.

Assim como em outros cursos (Ufal e UFGD, por exemplo), ambas as versões mais recentes dos PPCs da UFRN buscam articular o “saber fazer”, “saber vivenciar”

e o “saber ensinar” ou “saber mediar” como parte de um mesmo processo formativo e pedagógico, não sendo dissociáveis por completo no currículo e na formação do licenciado em Teatro, explicitando a noção de professor-artista, já citada na introdução da presente tese. Para o escopo desta tese, entre diversos pontos importantes de serem abordados nos projetos do curso da UFRN, destaco a seguir aqueles que fornecem subsídios para um rol de matérias relacionadas ao presente estudo. Mais que a simples inserção de uma ou mais matérias, projetos pedagógicos bem estruturados como os que estou a tratar nesse momento, articulam uma visão ampla e crítica de formação superior em teatro, entretecendo-a com os componentes curriculares obrigatórios e optativos dos cursos.

Assim como no PPC de 2014 da Ufal, nos PPCs da UFRN está indicada uma concepção contextual da linguagem teatral, de “[...] modo a superar as segregações entre as áreas de conhecimento, teoria e prática, ensino, pesquisa e extensão, ciência e cultura, *arte popular e erudita*, entre outras” (UFRN, 2018, p. 17. grifo meu). Nesse sentido, o curso propõe uma articulação explícita e aprofundada com as Diretrizes Nacionais para Educação das Relações Étnico-Raciais e Ensino da Cultura Afro-Brasileira e Africana¹¹⁴, que não se restringe a uma única matéria, mas está presente de maneira transversal, a partir das dinâmicas de “[...] preparação corporal, de discussão dos imaginários brasileiros, da criação de cenários contextuais de profunda aproximação das diversas matrizes culturais dos povos ameríndios e afrodescendentes” (*id.*, *ibid.*, p. 27).

É importante ainda, apresentar algumas das competências e habilidades listadas nos PPCs da UFRN:

A compreensão do *espetáculo como composto social, construto cultural*, fenômeno de *grupo, de etnia, de classe, de contexto*, voz simbólica de indivíduos e de suas subjetividades em coletividades;

[...]

O acatamento da *multiculturalidade* e da diversidade do fenômeno espetacular, suas mais significativas *formas tradicionais, suas origens primitivas e suas variações na contemporaneidade* como parte integrante da arte cênica;

[...]

O domínio das técnicas de trabalho corporal e da compreensão da epistemologia do corpo, de modo integrado, de maneira que este *seja resultado de processos históricos e sociais*, acatado como fenômeno da subjetividade e da formação complexa de cada sujeito, responsável pela presentificação do sujeito no mundo e do fenômeno teatral no espaço/tempo (*id.*, 2012, p.25-27, grifos meus).

¹¹⁴ Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008 – História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena

Particularmente esta última habilidade ou competência citada pode remeter ao contexto das danças dramáticas brasileiras e dos folguedos, de forma geral, na medida em que os corpos das e dos brincantes oriundos da tradição são corpos históricos, processualmente criados e recriados nas relações de trabalho e de lazer, mas não treinados segundo um ideal excludente de corpo, como seria, em poucas palavras, o corpo modelar do balé clássico¹¹⁵.

Não por acaso, no curso da UFRN tem sido desenvolvido importante trabalho de ensino, pesquisa e extensão, propondo diálogo com as matrizes culturais populares, como também será exemplificado no próximo capítulo. Muito provavelmente tampouco é aleatória a adição, no projeto pedagógico de 2018, de uma nova competência/habilidade esperada do egresso do curso: “[...] a compreensão e a apreciação das formas dramáticas da cultura popular, regional e nacional, e sua relação com a escola como espaço de produção, difusão e valorização dessa cultura” (UFRN, 2018, p. 31).

Assim sendo, os componentes curriculares do curso da UFRN ligados direta ou indiretamente ao teatro de rua estão articulados a esse macroprojeto de perspectiva crítica, multicultural e popular. Nesse sentido, o componente curricular optativo Teatro de Rua é identificado a partir do PPC de 2012, tendo sido criado e ministrado inicialmente pela professora Nara Salles¹¹⁶, que já não é mais docente do curso. Sua ementa era: “Exploração e experimentação do Teatro de Rua, através de práticas cênicas, visando o domínio gradativo dos princípios básicos do Teatro de Rua. Comporta práticas pedagógicas” (*id.*, 2012, p. 105). Como é possível observar, esta ementa é quase idêntica às constantes no projeto pedagógico de 2006 da Ufal e nos PPCs de outros cursos. Tal componente curricular foi ministrado por diferentes

¹¹⁵ Joann Kealiinohomoku (1969) compreende o balé como uma dança étnica, na medida em que tal dança europeia reflete as tradições culturais nas quais se desenvolveu, com seus respectivos valores estéticos, referentes, entre outros aspectos, a corpos estendidos e esbeltos, para ambos os gêneros, a cabeças e pés pequenos para mulheres e à qualidade aérea, especialmente dos levantamentos e carregamentos femininos. O balé também revela sua etnicidade devido ao tipo de fauna e flora que aparece nas danças, bem com os papéis sociais/profissões representados no palco. No entanto, ainda segundo a autora (*ibid.*), é preciso entender a dança étnica em seu sentido antropológico mais amplo, concernente a um povo ou comunidade que compartilha laços comuns (genéticos, linguísticos e culturais) e não como um eufemismo no lugar de termos contemporaneamente tidos como politicamente incorretos, tais quais “pagão”, “selvagem” ou “exótico”.

¹¹⁶ Conforme comunicação por correio eletrônico com a professora Nara Salles, em 29 de maio de 2017.

docentes em seus primeiros anos de oferta e passa a ser ministrado pela professora Ana Caldas Lewinsohn, em 2017, após seu ingresso como docente efetiva no curso da UFRN. A professora Ana Caldas, além de pesquisadora da área, também é atriz oriunda de grupos de teatro de rua e de danças brasileiras, por isso, sua chegada na UFRN vem contribuindo para o aprofundamento dessas vertentes de trabalho no curso.

A partir do novo PPC, de 2018, a ementa de Teatro de Rua passa a ser:

A intervenção teatral no espaço público como diálogo com a cidade e fonte de aprendizagem para o/a artista da cena. Investigação práticas das necessidades do ator e da cena de rua com base nas experimentações dentro e fora da sala de aula. Improviso e construção de repertório com base nos princípios estudados. Comporta práticas pedagógicas e espaços de trocas com grupos de teatro de rua do RN (*id.*, *ibid.*, p. 168).

Fica evidente de uma para outra versão do PPC, o aprofundamento na ementa do componente curricular Teatro de Rua que, por sua vez, dialoga ainda com os seguintes componentes curriculares: História do Teatro Brasileiro I (obrigatório), Danças Brasileiras¹¹⁷, Formas Espetaculares da Cultura Popular¹¹⁸, Introdução à Palhaçaria e Etnodrama (optativos). Assim como no PPP da UFGD, no PPC de 2012 da UFRN havia dois componentes curriculares obrigatórios tratando de História do Teatro Brasileiro e um terceiro componente que era optativo. Já no PPC de 2018 da UFRN esse terceiro componente passa a ser também obrigatório, sendo que os três componentes têm 60 horas de duração cada. É importante ressaltar que em História do Teatro Brasileiro I, já no PPC de 2012, a ementa destacava não apenas o teatro jesuítico, mas também “marcas antropológicas de um teatro ameríndio” e “[...] festejos e danças dramáticas brasileiras” (UFRN, 2012, p. 72).

De 2016 em diante tais componentes curriculares estão a cargo do professor André Carrico (ingressado como docente efetivo na UFRN nesse mesmo ano) e especialmente da professora Monize Moura (ingressada como docente em 2017). André Carrico também se dedica ao teatro popular, em especial no tocante à comédia

¹¹⁷ Componente curricular proposto pela professora Ana Caldas e incluído no PPC de 2018 (LEWINSOHN, 2018).

¹¹⁸ O citado componente curricular remete a matérias de nomes similares (História do Teatro: Formas Espetaculares no Brasil I e II, e Formas Espetaculares e Cultura Popular Brasileira I e II), constantes do currículo do Bacharelado em Artes Cênicas da Unicamp desde o projeto pedagógico do início da década de 2000. O professor André Carrico (responsável pela matéria) – como outras e outros docentes do curso da UFRN – é oriundo da Unicamp, por isso é provável que a influência para a inserção de tal matéria no currículo da UFRN tenha se dado a partir da experiência do curso de Campinas.

popular brasileira, ao teatro de Mamulengo¹¹⁹ e às culturas populares. Tendo sido um pouco alterada no PPC de 2018, a ementa mais atual de Teatro Brasileiro I enfoca, entre outros aspectos, as particularidades do modo de desenvolvimento do teatro “[...] no contexto de formação do Brasil, considerando suas relações étnico-raciais. Ênfase na problematização da narrativa histórica acerca das matrizes indígenas e africanas do teatro brasileiro” (UFRN, 2018, p. 90).

O componente curricular Formas Espetaculares da Cultura Popular (que no PPC anterior era denominado como Teatro e Cultura Popular), também está sob responsabilidade do professor André Carrico e apresenta como ementa:

Definições antropológicas de Cultura. A questão da cultura de massa e da mídia. Apresentação das principais poéticas cênicas da Cultura Popular Brasileira, a partir de suas matrizes ameríndias, africanas e europeias. Arte Popular e Teatro Popular. Danças Dramáticas Brasileiras. Teatro de Mamulengo. A importância da Cultura Popular na escola: diálogo com grupos de Cultura Popular da cidade e do Estado, por meio de ações práticas de extensão entre discentes e artistas (UFRN, 2018. p. 105).

Também o componente curricular Etnodrama, a partir do prisma da etnocenologia, propõe o estudo do drama tendo como mote diferentes matrizes culturais, entre elas as africanas e indígenas. Enfim, há uma diversidade de componentes curriculares que dialogam com o universo do teatro de rua, seja ele próprio assim denominado ou a partir de diferentes vertentes, como a das culturas populares, da palhaçada ou das formas dramáticas africanas e ameríndias.

Traçando um breve comparativo, é curioso observar como mesmo entre cursos de uma mesma região, o Nordeste, há uma grande diferença de proposições. O curso de Licenciatura da UFPE¹²⁰, por exemplo, sediado em um estado e uma cidade reconhecidos por sua diversa e rica cultura popular, pelo intenso diálogo entre a arte popular e as artes cênicas, a dança e a música e, ainda, por seu histórico de lutas sociais, é bem mais tímido no tocante à orientação do curso frente à temática popular. No curso da UFPE há alguns componentes curriculares obrigatórios ou optativos

¹¹⁹ “Espécie de divertimento popular em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, escondem-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimento e fala [...] As figurinhas são animadas pela mão do encenador fazendo o dedo indicador movimentar a cabeça, o médio e o polegar aos braços”. (CASCUDO, 2012, p. 422-3).

¹²⁰ A Licenciatura em Teatro da UFPE tem como antecessora um dos cursos de Teatro mais antigos do país, o curso de Arte Dramática da Universidade do Recife, de 1958, que, durante a ditadura civil-militar transformou-se em curso livre de teatro. Esse curso pioneiro tinha Hermilo Borba Filho – reconhecido pelo seu estudo e trabalho com as culturas populares – como docente.

ligados à temática (Processos Culturais no Brasil, Folclore Brasileiro, Cultura Brasileira 1, Cultura Popular), mas a maior parte aborda a temática do ponto de vista teórico, aparentemente com pouca dialogicidade entre as práticas cênicas. Além disso, no curso de Recife, alguns desses componentes são ofertados por docentes de outros cursos, não ligados diretamente ao Teatro, o que também pode manter a prática cênica mais desarticulada das reflexões teóricas acerca de cultura popular.

Conforme relato do professor Igor de Almeida Silva¹²¹, que foi estudante do curso da UFPE entre 2000-2003 e atualmente é docente efetivo da casa, a matéria Folclore, no período em que ele era estudante, era ligada aos folguedos, como Coco, Bumba Meu Boi, Cavalo Marinho, numa perspectiva, de certa forma, etnográfica, mas não tanto ligada à teatralidade das manifestações. Já a matéria Cultura Brasileira, era oferecida pelo departamento de Comunicação, para o primeiro período de todos os cursos do CAC e também não se relacionava diretamente com a linguagem teatral. O professor Igor ressalta ainda que apesar das duas últimas matérias ainda constarem como optativas do curso, assim como a matéria Cultura Popular, elas não vêm sendo ofertadas nos últimos anos. Ou seja, no currículo da UFPE, a única matéria que atualmente mantém relação direta com o campo da cultura popular é a obrigatória Processos Culturais no Brasil, que vem sendo ofertada pelo professor Elton Bruno Soares de Siqueira e está mais voltada aos estudos decoloniais e à diversidade étnico-racial¹²². Concluindo esse breve comparativo entre projetos, ressalto que no curso da UFPE, no que tange ao Teatro Brasileiro e Teatro em Pernambuco, há apenas componentes curriculares optativos e de somente 30 horas cada, uma diferença radical da proposição da UFRN. No entanto, o projeto pedagógico do curso está em reformulação, com previsão que em 2021 entre em vigor um novo projeto pedagógico, com maior carga horária obrigatória para a área de história do teatro, inclusive teatro brasileiro.

Universidade Federal de São João del-Rei

Os cursos de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da UFSJ têm início em 2009, tendo sido criados no contexto do programa Reuni. Como explicitado

¹²¹ Relato enviado via mensagens de áudio e texto de *WhatsApp* (SILVA, 2019).

¹²² Em entrevista a mim concedida, o professor Bruno Siqueira (2020) informa que a matéria Processos Culturais no Brasil foi retirada do currículo no projeto pedagógico mais recente do curso, cujo início da vigência está previsto para 2021. Como o novo projeto ainda não está disponível oficialmente, não pude ter acesso ao documento.

anteriormente, seus currículos são estruturados de uma forma flexível, a partir de eixos curriculares e blocos de conteúdo, sem a existência de matérias obrigatórias.

Os PPCs atuais dos cursos da UFSJ (2018, 2019) indicam a matéria Teorias e Métodos de Atuação Cênica: As Técnicas de Meyerhold e o Teatro de Rua, inserida nos blocos Prática como componente curricular ou Práticas de Atuação (o primeiro bloco referente à Licenciatura e o segundo ao Bacharelado), com a seguinte ementa:

Estudo teórico-prático sobre as ideias, técnicas e princípios do teatro meyerholdiano e suas conexões com o teatro feito em espaços abertos. [sic] de Rua como modalidade teatral que requer procedimentos de atuação específicos. Experiências na rua e em espaços abertos buscando observar as singularidades em relação ao trabalho do ator e ao público (UFSJ, 2019, p. 127).

Além disso, de forma assim denominada, o conteúdo curricular “teatro de rua” também está presente na unidade Estruturação e criação teatrais. Conforme entrevista com o professor Marcelo Rocco (2019), docente dos cursos de Teatro da UFSJ de 2011 até 2018, as nomenclaturas das matérias da UFSJ são flexíveis, sendo mantidos apenas os eixos curriculares e os blocos. Assim, as nomenclaturas das matérias podem ser alteradas e novas matérias podem ser criadas, de acordo com os projetos de pesquisa e extensão das e dos docentes.

Assim como no caso da UFRN, é possível observar um caminho pedagógico sendo aprofundado ao longo dos distintos PPCs dos cursos, de 2012 a 2019. Nos PPCs mais recentes é notável a inserção de novas unidades curriculares ligadas a teatro e cultura popular, teatro de rua, circo e palhaçada e história do espetáculo cômico-popular. Segundo o professor Marcelo Rocco, tal processo de alteração dos PPCs “[...] foi só uma resposta orgânica ao que já estava acontecendo, foi tentar prestigiar o que os professores já faziam” (*id.*, *ibid.*). As proposições de trabalho na rua inicialmente partiram das e dos docentes, em especial do próprio Marcelo, dos professores Cláudio Alberto dos Santos (cujo trabalho é ligado ao circo, com muito foco na rua) e Adilson Siqueira (que trabalha com bioperformance, dança e ocupação espacial) e das professoras Juliana Mota (voz) e Juliana Monteiro (dança e dança-teatro). A professora Juliana Monteiro desenvolveu projetos de extensão ligados à dança e performance na rua e os demais docentes referidos desenvolveram ações de ensino nas ruas. As e os discentes rapidamente se envolveram com as proposições de rua promovidas pelos docentes acima indicados, aderindo com entusiasmo a grupos de pesquisa e extensão em interface com as artes cênicas de rua.

O grupo de pesquisa Transeuntes, que foi coordenado pelo professor Rocco e pela professora Ines Linke Ferreira, e era direcionado principalmente para a intervenção urbana, chegou a contar com 25 discentes, comprometidos com um trabalho que exigia presença e dedicação. É importante destacar ainda que a cidade de São João del-Rei, à época da implantação dos cursos de Teatro da UFSJ, já contava com uma cultura de festivais que acontecem na rua, como por exemplo, o Festival de Inverno da cidade, que tem mais de 30 anos de existência. A própria cidade já tem características “cenográficas” e se apropria turisticamente (e, portanto, mercadologicamente) das manifestações culturais, como apontado pelo professor Marcelo Rocco em sua tese de doutorado (ROCCO, 2016). Assim, de certa forma, a cidade absorveu bem as intervenções e apresentações cênicas na rua, ainda que, por vezes, enquadrando-as no campo da espetacularidade, no sentido proposto por Guy Debord.

O que é possível indicar, tanto a partir do contato com as produções das e dos discentes da UFSJ, como de entrevistas e conversas com docentes e estudantes e da leitura e análise dos projetos pedagógicos, é que, a partir de uma proposição de autonomia do corpo discente, os cursos de Teatro da UFSJ proporcionam às e aos estudantes a oportunidade de desenvolvimento de práticas cênicas *de* e *na* rua a partir de distintas perspectivas, como o teatro popular, o circo, a dança e a intervenção urbana.

Universidade de São Paulo

Como citado anteriormente, os cursos de Artes Cênicas da USP estão entre os mais antigos do país e sua influência na formação de quadros para o teatro brasileiro tanto no aspecto da graduação quanto, posteriormente, na pós-graduação (a partir de 1981, com o mais antigo programa de pós-graduação na área, no país) são extremamente notáveis. Não seria possível, entretanto, no escopo desta pesquisa, traçar todo o histórico da relação destes cursos com o teatro de rua, porém, coletei alguns breves relatos de egressos do Departamento de Artes Cênicas ECA/USP de fins dos anos 1990 em diante, que indicam que provavelmente a modalidade teatral em destaque não era ensinada/praticada/debatida nos cursos em questão. Conforme os relatos coletados, geralmente associada ao teatro popular ou ao teatro político, a modalidade era menosprezada e tratada com certo preconceito.

André Murrer, professor de Teatro e mestre em Artes pela Unesp, relata¹²³ uma ocasião, ocorrida quando cursava o 4º período de Artes Cênicas na USP, em 1999, em que um docente efetivo do curso pediu à turma que cada um dissesse porque fazia teatro e que tipo de teatro gostaria de fazer profissionalmente. André respondeu que gostaria de fazer teatro panfletário, teatro político, lutar pelas coisas que ele acreditava. Ao ouvir sua resposta, o referido docente – assim como grande parte da turma – rejeitou seu posicionamento e expressou sua posição, segundo a qual o teatro existe para outras coisas e que, de certa forma, não recomendava o trabalho com teatro panfletário, por ele ser chato, repetitivo, anacrônico. Portanto, André deveria aproveitar a oportunidade e fazer um teatro “com mais qualidade”. Felizmente, André não seguiu sua recomendação e integrou-se ao militante grupo Engenho Teatral, onde permaneceu de 2002 a 2008.

Também Rafael Presto (Rafael Vicente Ferreira), artista do Coletivo de Galochas, e egresso do Bacharelado em Artes Cênicas da USP, onde permaneceu como estudante de 2006 a 2012, relata¹²⁴ que o curso de Artes Cênicas da USP, inclusive por estar “[...] na Cidade Universitária, tende a ter os muros muito altos e se isolar do resto do mundo” (PRESTO, 2019). Rafael comenta que durante seu curso não viu quase nada de teatro popular ou teatro brasileiro nas aulas, excetuando-se as matérias de História do Teatro Brasileiro, Teatro e Sociedade e Máscaras, pois o conteúdo trabalhado no curso era quase todo baseado em técnicas estrangeiras. Segundo ele, durante o curso nunca se falou de Augusto Boal e pouco se tratou do Teatro de Arena, por exemplo. As tendências dominantes na USP seriam, sobretudo, o teatro pós-dramático (a partir de certa leitura de Hans-Thies Lehmann) e o teatro performativo. Assim, um teatro que tratasse de luta de classes era visto como uma “coisa antiga”. Apesar da orientação hegemônica do curso, Rafael funda, em 2010, juntamente com outros parceiros e parceiras, o coletivo de Galochas, que trabalha

¹²³ Relato originalmente feito em reunião do grupo de pesquisa Amorada – Crítica aos Espetáculos de Rua: Critérios, Reflexão e Produção de Críticas, coordenado pelo professor Alexandre Mate, e detalhado, posteriormente (em julho de 2019), em mensagens de áudio e de texto via *WhatsApp* com o colaborador (MURRER, 2019).

¹²⁴ Relato originalmente feito em reunião do grupo de pesquisa Amorada – Crítica aos Espetáculos de Rua: Critérios, Reflexão e Produção de Críticas, coordenado pelo professor Alexandre Mate, e detalhado, posteriormente (em julho de 2019), em mensagens de áudio e de texto via *WhatsApp* com o colaborador (PRESTO, 2019).

com “teatro de ocupação” (conforme o conceito adotado pelo grupo¹²⁵), desenvolvendo inclusive encenações de rua.

Ainda no tocante ao trabalho com teatro popular na USP, em período anterior ao citado nos relatos, uma das exceções talvez tenha sido o trabalho do professor Clóvis Garcia¹²⁶, que se dedicou, entre outros aspectos, ao Folclore e à cultura popular, ocupando a “cadeira” que havia sido imposta pelas normativas do regime autoritário instaurado em 1964. Trata-se, dialeticamente, de mais um exemplo de um “efeito colateral” positivo das normativas do período ditatorial, frente à ampla maioria de ações perversas, violentas e explicitamente negativas que o regime causou. É claro que, como tratado anteriormente, tal efeito colateral surge de certa subversão de profissionais engajados à esquerda, frente à proposição conservadora das normativas de então.

Em termos dos projetos pedagógicos dos cursos da USP foi possível identificar a assunção explícita do teatro de rua a partir do PPP de 2010, com a criação da matéria obrigatória Práticas de Rua, proposta e ministrada pelo professor Eduardo Coutinho, conforme mencionado. À época da vigência do citado projeto, a matéria era obrigatória para a habilitação em Interpretação Teatral e optativa para as demais habilitações do Bacharelado em Artes Cênicas e para a Licenciatura. Com o novo PPP, de 2014, a matéria passa a ser optativa para o Bacharelado (que deixa de ser dividido em distintas habilitações) e para a Licenciatura. Constam como objetivos e programa da matéria:

Objetivos

1. Levar o aluno a tomar contato com os princípios do ator de rua e de outras práticas cênicas populares;
 2. Propiciar ao aluno um contato prático com algumas técnicas de atuação da linguagem popular, tendo a mímica como procedimento privilegiado de investigação cênica;
 3. levar o aluno a fazer um estudo de campo em evento de teatro popular na cidade de São Paulo ou em seu entorno;
 4. Propiciar o contato com artistas de teatro popular e de rua.
- [...]

¹²⁵ Cf. <http://www.coletivodegalochas.com.br/index.php/2016/07/06/ficha-tecnica/>

¹²⁶ Taquaritinga, São Paulo, 1921 - São Paulo, São Paulo, 2012. Foi crítico, cenógrafo, figurinista, ator e professor, tendo ingressado como docente na ECA/USP em 1969 (GARCIA, 2017). O professor Clóvis Garcia ministrou, na pós-graduação da ECA/USP, as matérias Folguedos Populares: Forma de Teatro Popular e Os Espaços Inusitados do Espetáculo Teatral. O professor Ivanildo Piccoli dos Santos, ainda como estudante, teve a oportunidade de cursar algumas matérias com o professor Clóvis Garcia e relata que elas tratavam da historicidade do teatro de rua no mundo, principalmente englobando a cultura popular (SANTOS, 2021).

Programa

01. Breve histórico do ator de rua com o mimo, clown, circo e outras práticas populares;
02. Princípios da linguagem popular do teatro;
03. O espaço da cena e o espaço da relação com o público;
04. A observação e o entretenimento do público;
05. Técnica: o gesto grande;
06. Movimento em grupo;
07. Técnica: movimentação cênica;
08. Técnica: triangulação;
09. Técnica: gag da repetição;
10. Princípios do texto no corpo do ator;
11. Seminário: análise do estudo de campo sobre a linguagem popular;
12. Seminário: análise do estudo de campo sobre a linguagem popular;
13. Seminário: análise do estudo de campo sobre a linguagem popular;
14. A montagem de um quadro;
15. Exercício prático (USP, 2012, s/p.).

Pelo que pude conversar em alguns encontros, ao longo de três anos, com o professor Coutinho e com algumas e alguns discentes que cursaram a matéria, o formato da mesma varia muito conforme a pesquisa do docente e de convidados (geralmente estudantes da pós-graduação) a cada ano, sempre mantendo, entretanto, as saídas práticas para a rua ou espaços públicos abertos (áreas abertas da Cidade Universitária, Parque Trianon e centro de São Paulo, em um crescente de complexidade) como estratégia metodológica de consolidação de práticas realizadas anteriormente em sala e de cotejo das reflexões teóricas com as práticas. Em artigo nos Anais do GT Artes Cênicas na Rua, Coutinho assim descreve o trabalho:

A disciplina tem por objetivo colocar luz sobre a possibilidade de se fazer teatro fora do palco em sala fechada. Começa por mostrar o caminho histórico do teatro de rua, principalmente no Brasil, chegando a alguns grupos e artistas de rua contemporâneos e suas várias possibilidades poéticas: folclórica, performática, de palhaçaria, panfletária, tradicional e tantos outros nomes que são dados.

Em seguida são feitos jogos e exercícios de atenção, de observação, de disponibilidade para o jogo. A partir destes estímulos, são criados jogos e exercícios, individuais e coletivos, que serão utilizados como base nas intervenções em espaços fora da sala de aula (COUTINHO, 2018, p. 10).

Ressalto, no entanto, que, como um todo, nos projetos pedagógicos da USP (tanto o anterior, de 2010, como os atuais, de 2014) não há evidência de um olhar específico para o teatro de rua ou para as formas teatrais populares. Em consonância com um perceptível movimento de reforma curricular de cursos de graduação em Artes Cênicas e em Teatro, os novos PPPs da USP propõem um currículo mais flexível, sem que as especialidades sejam definidas com “[...] demasiada autonomia, proporcionando a inter-relação entre as diferentes linguagens artísticas” (USP, 2014,

p. 3). Tal proposição é estabelecida assumindo por base a arte contemporânea e o princípio do artista-pesquisador-pedagogo, este último também muito referido em outros PPPs como os aqui já citados.

Em relato por telefone, o professor Coutinho considerou que a reforma curricular dos PPPs em destaque ocorreu por dois motivos: o primeiro por uma legítima e assumida proposição estética e metodológica, referente ao diálogo com a arte contemporânea. O segundo motivo, não explicitado, seria em decorrência de uma política de sucateamento das universidades públicas estaduais paulistas, que dificulta extremamente a contratação de novos docentes ou mesmo a reposição de quadros, como por exemplo, de docentes aposentados. Assim, um currículo mais genérico, mais flexível, não implicaria em um comprometimento desmedido da equipe docente, uma vez que sem o quadro adequado de profissionais não é possível se responsabilizar por determinadas áreas específicas para as quais não há especialistas. Esse segundo motivo poderia ser considerado um aspecto do currículo oculto – no sentido utilizado por Tomaz Tadeu da Silva (2002), a partir dos escritos de Michael Apple – dos cursos de Artes Cênicas da ECA/USP. Mais um possível aspecto do currículo oculto dos aludidos cursos será indicado logo mais.

Outra dimensão fundante dos novos PPPs da USP é a característica prática de suas unidades curriculares, não mais restritas às chamadas disciplinas. Os novos projetos da ECA são estruturados em termos de quatro *modos de operação*: disciplina, ateliê, laboratório e estágio. Nos semestres ímpares são ministradas as disciplinas, o formato mais tradicional de ensino na educação superior brasileira. Já nos semestres pares são oferecidos os ateliês, que se constituem

[...] no campo coletivo de ensaio prático e teórico, em que professores e alunos desenvolvem processos criativos e pedagógicos, definidos a partir da escolha do *campo poético*. Os *laboratórios* são agentes catalisadores dos ateliês, responsáveis por fornecer-lhes conteúdos técnicos específicos. Portanto, os *laboratórios* trabalham de forma conjugada com os *ateliês*, ocupando também os semestres pares. Prevemos o oferecimento de três laboratórios por ateliê: ao aluno caberá optar por cursar dois deles. Além disso, o ateliê pode, numa determinada ocasião, se associar a laboratórios permanentes do Departamento de Artes Cênicas e usufruírem seus alunos das práticas neles desenvolvidas (USP, 2014, p. 14, grifos meus).

O campo poético seria o recorte dado à pesquisa cênica de cada semestre, sendo mutável e particular para cada turma (ou ano) do curso, podendo ser [...] “formulado como uma questão, um tema, um conjunto de práticas, uma obra ou um espetáculo, o *Campo Poético* determinará conteúdos, estratégias e bibliografia,

desenvolvidos nos modos de operação” (USP, 2010, p. 15, grifo no original). Tais proposições, extremamente interessantes – e, ao mesmo tempo abstratas –, parecem remeter (ainda que não assumidamente) a projetos pedagógicos anteriores, como os da Escola Livre de Teatro de Santo André ou do Bacharelado em Artes Cênicas da Unicamp, este último notadamente a partir do projeto pedagógico em vigência após o início da década de 2000. Vale ressaltar que tais propostas da USP ainda estão em fase de implantação, por isso não é possível observar com profundidade as contradições que delas deverão emergir.

Uma das contradições que os documentos e alguma experiência empírica junto à ECA/USP e às egressas e egressos da mesma nas últimas décadas indicam é que, diferentemente do que ocorre na Unicamp, os novos projetos pedagógicos da USP são extremamente genéricos. No projeto em vigência do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2017), há uma explícita afirmação da *brasilidade* e de uma perspectiva pós-colonial ou decolonial, de assunção e estudos das matrizes culturais afro-brasileiras e indígenas. Tais proposições já eram notáveis no projeto pedagógico anterior de Campinas¹²⁷ (UNICAMP, 200-?) e estão articuladas de forma praxica aos Projetos Integrados de Criação Cênica (semelhantes aos ateliês propostos na USP) por meio de algumas unidades curriculares, como as matérias Formas Espetaculares e Cultura Brasileira I e II, Corpo e Teatralidades Brasileiras I e II, Prática de Ação Teatral na Comunidade I e II, entre outras.

No caso da USP, sob o discurso da contemporaneidade e da autonomia para a criação artística, corre-se o risco de manter o aspecto elitista histórico do trabalho pedagógico de tal instituição. Soma-se a isso o fato de a USP ainda ser uma das universidades mais elitistas do país e cujas políticas afirmativas são mais precárias, a despeito da histórica demanda, de pelo menos duas décadas (ou seja, de desde antes de minha entrada como estudante de graduação na instituição e de meu ingresso no movimento estudantil universitário), dos movimentos estudantis e do movimento negro. Não é demais lembrar que, como apresentado no início deste capítulo, tanto Boaventura de Sousa Santos como Marilena Chaui apontam a necessidade de democratização da universidade, aliada ao estabelecimento de parcerias com

¹²⁷ O professor Rubens Brito (1950-2008), em sua tese de livre docência, relata que ministrava a matéria Formas Espetaculares do Teatro no Brasil, no curso de Artes Cênicas da Unicamp, a qual se encerrava com a apresentação de um espetáculo de teatro de rua (BRITO, 2004). No entanto, não foi possível identificar a permanência da montagem de rua na referida matéria, após o falecimento do professor.

movimentos sociais, o que ainda não parece estar assumido de forma clara nos PPPs de Artes Cênicas da ECA/USP.

Mas, voltando à salutar iniciativa do professor Coutinho com a proposição e realização da matéria Práticas de Rua, tive a oportunidade de conhecer e conversar com as turmas dessa matéria, nos anos de 2017, 2018 e 2020 e, todas as vezes, quis saber o que as e os estudantes conheciam de teatro de rua. Fiquei impressionado ao perceber que uma maioria das e dos estudantes, já nos últimos anos do curso – a despeito do importante movimento e cena existentes na capital paulista – nunca tinha assistido nada de teatro de rua. Quem conhecia algum grupo ou espetáculo era geralmente oriundo da periferia ou ligado à militância política. A maior parte das e dos discentes, brancos, de classe média – alguns conhecedores de mais países e falantes de mais línguas que eu – tinha restringido até então sua fruição cultural aos circuitos do teatro alternativo do centro expandido ou do teatro comercial paulistano, sem ter ideia do que se passa nas bordas da cidade ou mesmo em seu centro, mas nos espaços públicos, junto àquelas pessoas que costumam causar incômodo: pessoas em situação de rua, prostitutas, garotos de programas, alcoólicos e pessoas com problemas de drogadição, pedintes e pobres em geral.

É sensível observar que em todo o conteúdo dos projetos pedagógicos de Artes Cênicas da tradicional Universidade de São Paulo não há sequer uma citação às palavras: “popular”, “rua” ou “público”. Não seria o caso de se perguntar: contemporaneidade na perspectiva de qual classe social? Ou, em outras palavras: contemporaneidade para quem? Não é possível relegar a um único componente curricular optativo, no caso, Práticas de Rua, algum nível de diálogo com a classe trabalhadora, com o público e com as formas teatrais populares¹²⁸. Ainda que haja em outras matérias – notadamente parte das matérias teóricas ou as que trabalham na interface com o teatro épico-dialético brechtiano – uma perspectiva crítica, de

¹²⁸ Vale ressaltar que, a despeito da perspectiva elitista aparentemente hegemônica nos cursos de Artes Cênicas da ECA/USP, ao longo das últimas décadas muitas e muitos docentes da instituição desenvolveram trabalhos e pesquisas em interface com o teatro popular e as culturas populares ou mesmo em espaços abertos, ainda que não com teatro de rua especificamente. Entre essas e esses docentes, é possível citar Ingrid Dormien Koudela e Flavio Desgranges (com quem tive a oportunidade de estudar, cursando matérias como “aluno especial” na pós-graduação e graduação, respectivamente), além de Beth Lopes, José Batista (Zeba) Dal Farra Martins, Maria Thais Lima Santos, Ana Maria Amaral, Felisberto Sabino da Costa (estes dois últimos no âmbito do teatro de formas animadas) e o já citado professor Clóvis Garcia (*in memoriam*). Infelizmente, a maioria das e dos docentes citados não atua mais na graduação da ECA/USP, devido a terem se aposentado ou a estarem trabalhando em outras instituições e não mais na USP.

orientação marxista, parece que elas não pisam no chão da história, não se deslocam para as periferias, não estão em relação com a maior parte do território paulistano, que, obviamente, é periférico e popular.

Como é possível notar, o exemplo da USP me serve de trampolim para que nesse trecho do texto minha análise ganhe um tom panfletário e ainda mais militante do que anteriormente. Portanto, explícito: é preciso tomar posição! Para que se enfrente um processo histórico de reprodução das desigualdades e de marginalização e silenciamento das formas teatrais populares, será necessário que as instituições tomem partido de forma explícita, sem superficialidade ou demagogia. Até para errar decentemente é preciso apostar com intensidade e profundidade em um determinado projeto. Para que não sejam reiterados os relatos como os de André Murrer e Rafael Presto, para que a maioria da estudantada não continue desconhecendo o que se passa no cenário cultural da maior parte do território da cidade onde estudam e vivem, para que a ampla maioria da estudantada não continue sendo branca e de classe média/média alta, penso que serão necessárias mudanças mais radicais. Enquanto isso não for feito, permanecem no currículo oculto certos indicadores de continuidade de um elitismo teatral — ainda que sob novas roupagens conceituais — quer seja denominado por pós-dramático, performativo, em campo expandido ou contemporâneo.

Universidade Federal de Rondônia

O curso de Licenciatura em Teatro da Unir é implantado em meados de 2010, no âmbito do programa Reuni. A implantação do curso sofre diversas dificuldades, que refletem em desafios na consolidação de seu projeto pedagógico. Em seus primeiros quatro anos de existência o curso contava com apenas dois professores específicos da área de Teatro. Além disso o prédio destinado a abrigar os três cursos de artes da universidade (Arte Visuais, Música e Teatro), cujo início da construção ocorreu praticamente ao mesmo tempo do início do curso, até o fim de 2020 não havia sido concluído.

O principal objetivo do curso é formar professoras e professores de Artes para a educação básica, haja vista que em meados de 2010, quando se iniciaram os cursos de Artes da Unir, eles eram os únicos cursos superiores na área artística no estado e a absoluta maioria das e dos docentes de Artes na Educação Básica não tinha

formação específica na área. Como objetivo secundário, o curso visa ainda contribuir para o fortalecimento do cenário cultural rondoniense, em especial na área teatral.

No início de 2014 a universidade realiza um grande concurso em que novos docentes efetivos são contratados e o curso de Teatro agrega quatro novos professores. Meu ingresso na Unir se dá nesse momento, juntamente com, além de outros colegas, o professor Adailton Alves Teixeira, também oriundo de São Paulo e do teatro de rua. Nossa entrada na universidade acontece exatamente quando estava em andamento um processo de reestruturação do projeto pedagógico do curso de Teatro, após uma avaliação do Inep/MEC. Os novos professores puderam contribuir nesse processo, porém sem realizar grandes alterações, uma vez que era necessário seguir a base do projeto pedagógico anterior e realizar as adequações solicitadas pelo MEC.

Assim, propusemos a criação de duas novas matérias optativas¹²⁹, a saber: Tópicos Especiais em Teatro: Teatro de Rua I e Teatro de Rua II, pelas quais ficamos responsáveis eu e o professor Adailton. A seguir, apresento as ementas e objetivos de ambas:

TÓPICOS ESPECIAIS EM TEATRO – TEATRO DE RUA I (60H)

Ementa:

Rastrear os processos histórico-estéticos recentes experimentados por essa modalidade teatral, sua organização política e sua prática estética.

Objetivo:

Apresentar a história recente do teatro de rua brasileiro; analisar trechos de peças, passando por suas três principais matrizes existentes na atualidade: popular, política e circense; encenar pequenas cenas (UNIR, 2015, p. 85).

TOPICOS ESPECIAIS EM TEATRO – TEATRO DE RUA II (60 H)

Ementa: Estudo teórico-prático aprofundado dos processos histórico-estéticos experimentados pela modalidade teatral de rua, sua organização política e sua prática estética.

Objetivo: Aprofundar a prática e a reflexão em torno da modalidade teatral de rua, experimentando a montagem de pequenas cenas (*id.*, *ibid.*, p. 93).

É possível considerar a inserção das duas matérias optativas de rua como um avanço, mas é necessário reconhecer que ele ainda foi tímido perante o projeto pedagógico como um todo. Considerando que todos nós, professores do curso (sim,

¹²⁹ Na ocasião, o curso devia se adequar às exigências e recomendações feitas pela comissão de avaliação externa designada pelo Inep/MEC e, por isso, não era recomendável a criação de novas matérias obrigatórias. Como eu e o professor Adailton recém havíamos ingressado na universidade, não seria tático propor a criação de matérias obrigatórias de teatro de rua, uma vez que tal proposição seria contrária ao posicionamento da maioria do colegiado do Departamento de Artes, que buscava seguir à risca as recomendações e exigências do MEC.

naquele momento éramos somente homens) viemos do Sudeste, basicamente de São Paulo e Minas Gerais, portanto de muito longe da região amazônica e estávamos na região há relativamente pouco tempo, não estávamos minimamente envolvidos com as culturas locais para propor uma relação mais intrínseca entre a formação teatral e as culturas populares da região. Por isso, ainda que o PPC faça referência, em determinado momento, à questão da identidade sociocultural local e denuncie a relativa perda de força das manifestações populares regionais, frente ao crescimento urbano desordenado (especialmente na capital, Porto Velho) e à massificação causada pela indústria cultural, o projeto não aborda o tema com mais profundidade nem propõe ações curriculares ou transversais explícitas nesse sentido.

Além das matérias de teatro de rua anteriormente citadas, o currículo do curso conta ainda com as matérias de Tópicos Especiais em Teatro: Culturas Populares Amazônicas e Técnicas Circenses, no entanto, elas não foram ofertadas até o momento, devido à carência de profissionais especializados e a deficiência no número de docentes do curso, que até o presente momento não conta com sua equipe completa¹³⁰.

Mais recentemente, indo além do proposto no PPC, o professor Luiz Daniel Lerro vem realizando a inserção da temática das culturas populares nas matérias Processos de Ensino em Teatro III e Expressão Corporal, articulando as dimensões da arte-educação com algumas expressões de cultura popular existentes na região, como o Boi Bumbá e as Quadrilhas juninas. Tal iniciativa é realizada em parceria com algumas discentes que são brincantes dos grupos tradicionais da cidade e da região e tem gerado frutos positivos, tanto no envolvimento da universidade com a comunidade, como também no envolvimento do corpo discente com expressões culturais muitas vezes desconhecidas pela maioria das e dos estudantes.

Em síntese, o que esse conjunto de projetos pedagógicas indica?

A partir dos projetos pedagógicos anteriormente relacionados, constato que não é possível considerar isoladamente as matérias de teatro de rua ou matérias correlatas sem analisar como elas dialogam com a totalidade dos projetos pedagógicos dos cursos. A esse respeito, no início de 2019, tive uma conversa por telefone com o

¹³⁰ Segundo o projeto pedagógico do curso, seriam necessários 11 docentes para que o quadro docente do curso estivesse completo, no entanto, até o momento o curso conta somente com seis profissionais da área de Teatro na docência.

professor Licko Turle que, à época, estava atuando como professor visitante na UFBA. Licko, que já desenvolveu trabalho semelhante na Unirio, expressava certo descontentamento por ter percebido as dificuldades de ensino do teatro de rua em meio a cursos tradicionais onde o teatro de rua historicamente fora marginalizado. Dessa forma, o professor em questão percebia que a existência de apenas uma matéria não era suficiente para transformar o caráter elitista e tradicionalista do ensino de teatro na universidade e estava mesmo pensando em reconsiderar a importância da existência de uma matéria específica de rua nos currículos. À época, assim como no momento em que escrevo, compreendi a crítica que o professor Licko trazia, no entanto, considerei que tais matérias poderiam cavar uma cunha em territórios historicamente avessos às expressões populares e ao teatro de rua e, assim, abrir espaço para um possível aprofundamento posterior nessas temáticas.

A análise dos dados levantados na presente pesquisa me leva a crer que os cursos mais novos têm mais abertura para inserção do teatro de rua e das formas teatrais populares em geral. Pelo que foi possível perceber, os cursos mais antigos, exatamente os que mais contribuíram para a consolidação do caráter elitista e burguês do ensino de teatro no Brasil, tendem a ser mais resistentes à pressão social e, portanto, às transformações. Os cursos localizados na “periferia” do país, nos interiores ou mais distantes das principais metrópoles brasileiras, tendem a ser mais receptivos às formas teatrais populares, talvez exatamente porque nessas regiões o imaginário artístico não tenha sido tão colonizado pelas formas teatrais hegemônicas.

Retomando parte do que foi debatido no início deste capítulo, conforme Santos (1999, 2011) o enfrentamento (e, quiçá, a superação dialética) da crise da hegemonia da universidade, passa pelo enfrentamento da tensão entre a nomeada (e construída pelo alto) alta cultura x cultura popular, o que não implica em desconsiderar a chamada cultura erudita, mas em considerar a cultura popular em sua multiplicidade e complexidade, como tão importante e válida de ser estudada como as formas oriundas da elite econômica. Nesse sentido, o teatro de rua, em consonância com as formas teatrais populares, proporciona fortes oportunidades de aprendizagem e enfrentamento da tensão acima aludida, na medida em que traz os conceitos-critérios de acessibilidade elencados por Mate (2011) em seu bojo. Nos termos da dialética alta cultura x cultura popular, os projetos pedagógicos mais recentes dos cursos da Ufal (2014, 2019) e da UFRN (2012, 2018) apresentam os discursos e propostas mais

avançados, que se consolidam em exemplos concretos, que serão analisados a seguir. Este debate diz respeito também à tradução intercultural, ao conhecimento pluriversitário e à ecologia de saberes/reconhecimento e valorização dos saberes não-hegemônicos (SANTOS, 1999, 2011 e 2018b) frente ao silenciamento histórico das formas teatrais populares e à exclusão de suas fazedoras e fazedoras do universo acadêmico e artístico assim reconhecidos.

Relacionado a essa temática, a vocação política da universidade, conforme conceituação de Chauí (2011), deve refletir-se também na vocação política de seus cursos, como, por exemplo, no estabelecimento de parcerias com movimentos sociais. No escopo do apresentado nos projetos pedagógicos, as parcerias com movimentos sociais ainda são poucas e superficiais, mas, no cotidiano das instituições, pude coletar relatos de algumas experiências nesse sentido. Nos próximos capítulos apresento como alguns cursos superiores de Teatro e Artes Cênicas vêm promovendo o ensino e a formação para o teatro de rua e como essas práticas pedagógicas se relacionam com importantes vertentes do trabalho nas ruas: as culturas populares, o agitprop, o teatro épico-dialético e o teatro do oprimido. Além disso, analiso de que maneira tais vertentes de trabalho proporcionam oportunidades de ensino que convergem para as propostas de reforma democrática da universidade.

Capítulo 2

Uma arrebatadora encruzilhada: teatro de rua e culturas populares

A festa estava animada, ô, quando a polícia chegou.
O Simplício, quando viu a coisa preta, o que ele fez? Avoou.
Maria Carolina de Jesus (*Simplício*).

Minha pele, Luanda
Antessala, Aruanda
Tipo T'Challa, Wakanda
Veneno black mamba
Bandoleiro em bando
Qué o comando dessas banda?
'Sa noite cês vão ver mais sangue
Do que Hotel Ruanda
A era vem selvagem, Pantera sem amarra
Mostra garra negra
Eu trouxe a noite como camuflagem
Sou vingador, vingando a dor
Dos esmagados pela engrenagem
Cês veio golpe, eu vim Sabotage
Místico, mil orixás num panteão, bravo
Mato colono, pono fim
Igual leão de Tsavo
Tuchano grave memo
Entrave nunca, eu agravo
Monstro, crânio, vibranium
Te corto em 12 avos
Raio tipo Usain Bolt, 10 mil volt'
Ancestrais aplaudem, gravem
Tanehi sem coach
Memória longa, pavio curto
Nesse approach e pá
Digam que o zica voltou tipo u(m)aka

Com a garra, razão e frieza, mano
Se a barra é pesada, a certeza é voltar
Tipo Pantera Negra (eu voltei)
Tipo Pantera Negra
[...]
Vim esmagar boy que debocha da cultura black
Um Kasparov a brindar mate e assinar o cheque
Sou anti sinhozinho, independente nas track
Rato, respeita meu tempo, não seja moleque
Emicida (*Pantera Negra*).

Abrindo os trabalhos ou... Deixa a gira girar

Era julho de 2005, eu tinha 22 anos, havia ido ao Rio de Janeiro para fazer, pela primeira vez, um curso no Centro do Teatro do Oprimido, na Lapa (bairro carioca). Este curso foi um importante impulso para meu trabalho de professor de teatro junto

a crianças e adolescentes da periferia de Piracicaba/SP, onde eu trabalhava como arte/educador em um projeto de educação ambiental.

Estava hospedado na região central do Rio, na casa de amigos queridos e malucos, Alessandro Persan (o Galo), Disnael dos Anjos e Paulinho Andrade, vindos de minha cidadezinha, Tupi Paulista, para fazer teatro na capital carioca, onde se integraram ao importante e ousado grupo Tá-na-Rua, dirigido por outro caipira (nascido no sul de Minas e crescido no interior paulista), Amir Haddad. Os tupienses radicados no Rio me convidaram, então, a ir a um terreiro de umbanda, por eles frequentado, na zona norte da cidade. Foi minha primeira experiência num terreiro, pois em minha cidade nunca soube da existência de espaços desse tipo, sabia apenas de um rezador, negro e periférico, tão conhecido quanto discriminado.

Era noite, pegamos metrô e caminhamos um tanto até chegar ao local, cujo nome e localização exata não me lembro. No horizonte podíamos ouvir os sons de tiros, vindos das comunidades ao redor. Um medo do desconhecido me acompanhava. Chegando lá, era dia de Pomba-gira¹³¹. Não me recordo dos detalhes, apenas que havia batuques e atendimento ao público, por parte das entidades. Para ser sincero, achei aquilo tudo um ritual teatral bem primitivo, no sentido pejorativo do termo. À época estava lendo livros sobre tragédias gregas e coisas de filosofia e espiritualidade oriental e aquela experiência me pareceu interessante, antropológicamente falando, mas me sentia “acima” daquilo tudo, que me parecia tão atrasado.

Ainda assim, me permiti passar por atendimento com a Pomba-gira. O tema que levei ao atendimento era o sofrimento pelo término de um namoro (término esse que havia ocorrido já há mais de dois anos) com uma (até hoje) grande amiga do grupo de teatro amador do Centro Específico de Formação e Aperfeiçoamento do Magistério (Cefam) de Tupi Paulista – colégio estadual onde havíamos estudado, e

¹³¹ Conforme mãe Lurdes de Campos Vieira, “O mistério Pombo-gira [ou Pomba-gira] é regido por uma divindade cósmica feminina que tanto gera quanto irradia o desejo, atuando como elemento mágico e agente cármico, nos limites estabelecidos pela Lei Maior, à disposição dos Orixás. Como elemento religioso, ela atua como esgotadora de carmas individuais e como ativadora ou estimuladora das pessoas. [...] Enquanto Linha de Esquerda na Umbanda, incorpora em suas Médiuns e dá consultas gratuitas, aconselhando, orientando, defendendo, ajudando a superar as dificuldades materiais ou espirituais, familiares, profissionais etc. , mas, sempre a partir de sua visão cósmica das situações, de seu senso e de seu entendimento pessoal de como deve proceder para atender a quem a solicitou” (VIEIRA, 2015, s/p.).

com quem ainda cultivava uma relação um tanto platônica, entre idas e vindas. Em relação a isso, dona Pomba-gira (cujo nome não me lembro), apenas me disse: “Meu filho, você é muito novo, ainda sabe tão pouco da vida! Ainda tem muito pela frente, fique tranquilo!”. A entidade me receitou uma magia com uma flor vermelha, para talvez reatar o relacionamento. Feitiço esse que eu também não me lembro de ter realizado. Por fim, espontaneamente, ela me recomendou uma receita para engordar, já que ela me achava muito magro: uma batida de ovo de pata, leite condensado e Biotônico Fontoura. Eu já havia tomado algo muito parecido na infância e não adiantou, seguia magrelo. Saí decepcionado, reforçando minha impressão de primitivismo daquela experiência. Nunca mais fui em um terreiro. No entanto, nunca mais esqueci a risada estridente e cortante da Pomba-gira.

[...]

Era algum mês do ano de 2012, morava na cidade de São Paulo e há pouco mais de um ano havia voltado a visitar terreiros de umbanda e candomblé, por curiosidade “antropológica”, devido a amigos e docentes do Instituto de Artes da Unesp, onde eu cursava mestrado. Estava sofrendo devido ao término de um – outro! – relacionamento de quatro anos com um rapaz (também amigo) do teatro. Estava tendo sonhos com “espíritos”¹³² e, algumas vezes, acordava sonâmbulo, caminhando pela sala do apartamento. Por indicação de um amigo também do interior paulista, negro e gay, fui ao terreiro Sete Luzes Divinas, coordenado por mãe Lurdes, na Vila Guilhermina, zona leste de São Paulo. Ao pisar na frente do congá (o altar do terreiro), para atendimento pela entidade incorporada em mãe Lurdes, já senti o mundo a minha volta girar, foi bonito, intenso e diferente. Em menos de um ano estava batizado na umbanda¹³³ e trabalhando no terreiro. Só não sabia bem onde pisar, como ajudar na gira: desenvolver-me na incorporação ou tocar na curimba (o grupo responsável pelos toques e cantos sagrados dentro de um terreiro)? Fiquei pé lá, pé cá, entre as funções do terreiro, até me mudar para Rondônia, em 2014.

Já não me considero mais umbandista, mas nutro grande carinho, respeito e admiração pela gente da casa de mãe Lurdes e por todo o povo de terreiro. A risada da Pomba-gira que conheci no Rio de Janeiro ainda me acompanha (inclusive em

¹³² Sonhava com imagens de pessoas mortas, que eu não conhecia, vestidas de branco e irradiando uma luz clara. Eram imagens parecidas com as representações do espiritismo kardecista. Essas pessoas conversavam comigo assuntos dos quais não me lembro. Mas, aquilo me assustava.

¹³³ Ou seja, havia passado pela cerimônia de conversão à religião e sido integrado como trabalhador do respectivo templo (ou terreiro) de umbanda.

cena) e penso não ter mais a pretensão de julgar hierarquicamente o que quer que seja como primitivo ou sofisticado. O jovem um tanto arrogante de 22 anos, que achava a umbanda uma expressão primitiva, que militava no movimento estudantil e falava de emancipação humana, não podia admitir para si mesmo e para o mundo que sentia atração por outros homens, sequer conseguia admitir parte importante de seus próprios medos primitivos.

Quem era atrasado?

Em torno do conceito de cultura ou... Do que estamos tratando?

Os debates em torno dos conceitos de teatro popular e de cultura popular são longos e nos remetem, no Brasil, pelo menos ao século XIX, com o romantismo, e à década de 1920, com o emergir do modernismo¹³⁴. No entanto, apesar da longevidade desse debate, ele está longe de ter sua pertinência “datada” ou ter sua conclusão dada como encerrada (até porque, no campo da existência humana, isso é impossível). Tal debate é extremamente relevante na atualidade, pois diz respeito também ao cenário econômico e social de nosso país. Conforme alerta o relatório *A distância que nos une*: um retrato das desigualdades brasileiras, da Oxfam, no Brasil

[...] apenas seis pessoas possuem riqueza equivalente ao patrimônio dos 100 milhões de brasileiros mais pobres. E mais: os 5% mais ricos detêm a mesma fatia de renda que os demais 95%. Por aqui, uma trabalhadora que ganha um salário mínimo por mês levará 19 anos para receber o equivalente aos rendimentos de um super-rico em um único mês (GEORGES; MAIA, 2017, p 6).

O economista e professor da Unicamp Fernando Nogueira da Costa, a partir de estudos de diversos especialistas, afirma:

[...] a desigualdade de renda no Brasil é alta e persistente por conta de fatores históricos e estruturais, como a herança escravocrata, o patrimonialismo a partir de recursos estatais, os empregos públicos antes com a possibilidade de aposentadoria com o último salário, as políticas de crédito público subsidiado voltadas a grandes grupos econômicos, etc. Valida isso a estrutura tributária regressiva, onde se cobra proporcionalmente mais impostos de quem ganha menos (COSTA, 2019, p. 4).

¹³⁴ No teatro brasileiro *strictu sensu*, o aproveitamento de temas e poéticas das culturas populares é mais notável a partir da década de 1950, sendo possível indicar o *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, como um marco nesse sentido. Mas, Larissa Neves (2014) indica que o teatro de *inspiração folclórica* se fazia notar desde o século XIX, por exemplo, com Martins Pena.

Ainda segundo o referido economista, os dados do *Relatório da Desigualdade Global* da Escola de Economia de Paris, divulgado em 2019, indicam que na atualidade o Brasil seria o país democrático mais desigual do mundo¹³⁵. Esse cenário é resultado também de uma extrema desigualdade global, neste mundo onde “[...] oito pessoas detêm o mesmo patrimônio que a metade mais pobre da população. Ao mesmo tempo, mais de 700 milhões de pessoas vivem com menos de US\$ 1,90 por dia” (GEORGES; MAIA, 2017, p. 6).

Em outros termos, há uma divisão de classe abissal no Brasil e no mundo. Para tratar de cultura e de teatro, portanto, é imprescindível ter um recorte de classe, localizando tal debate no bojo dos processos econômicos e socioculturais de nosso tempo. Mas, isso não é tarefa fácil, uma vez que as contradições do processo capitalista se complexificaram enormemente desde os primórdios do debate em torno do popular nas artes brasileiras. Em meados de 1970, no prefácio de *Gota d'Água*, Paulo Pontes e Chico Buarque (1977, p. xii) formulam um retrato da cultura brasileira como historicamente dividida em duas: “[...] uma elitista, colonizadora, transposta da matriz pra cá; a outra, popular, abafada, nascida da existência social concreta das classes subalternas”. No entanto, com a intensificação do processo de modernização conservadora¹³⁶, realizado pelo regime autoritário de 1964, é possível dizer que ocorre uma inclusão de parcela da classe média na “divisão da fatia do bolo do Capital” (ainda que, obviamente, não nas mesmas proporções que em relação à elite), bem como sua correlata cooptação ideológica, fazendo com que as camadas médias se distanciassem dos projetos de transformação e não se reconhecessem mais como povo¹³⁷. Assim, os setores intelectualizados da pequena burguesia brasileira – que

¹³⁵ Ainda conforme Costa (2019) a classificação do Brasil nos ranqueamentos no quesito desigualdade varia conforme o método de análise aplicado, mas em todos os principais indicadores existentes o Brasil se encontra entre os piores países do mundo. Tal lógica vale também para os indicadores de desigualdade interna, que avaliam, por exemplo, a distribuição de renda ou de capital entre as diversas fatias da população brasileira. Mas, assim como nos indicadores globais de distribuição de renda, em todos as principais pesquisas acerca do assunto disponíveis (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio Contínua, do IBGE; *Relatório da Desigualdade Global*, da Escola de Economia de Paris; estudos da Oxfam e da consultoria Tendências) a desigualdade no Brasil é considerada extrema.

¹³⁶ No sentido proposto por Roberto Schwarz (2014) para a modernização capitalista tupiniquim e também denominado pelo autor como “reprodução moderna do atraso”. Tal acepção diz respeito às brutais transformações da sociedade brasileira de fins do século XIX a meados do século XX, com a transição de uma sociedade escravista e majoritariamente rural para uma sociedade urbana e de classes e o desenvolvimento da indústria nacional. Nesse processo, no entanto, não “[...] houve uma efetiva superação do atraso e do peso da herança colonial e escravista, apenas uma combinação diferente na relação entre arcaico e moderno no Brasil” (BUENO, 2008, p. 260).

¹³⁷ Paulo Pontes e Chico Buarque (1977, p. xvi) incitam mais ainda o debate: “[...] a classe média de um país como o nosso – colonizado, desviado do controle sobre seu próprio destino – vive dilacerada,

antes estava à margem e, por isso, alimentavam uma tradição rebelde – foram amortecidos, do ponto de vista do potencial de subversão que poderiam buscar frente ao sistema.

Não posso deixar de lembrar que, “ainda ontem” em fins da década de 2000, eu, aprendiz do Núcleo de Formação de Ator da ELT de Santo André, ouvi de um dos meus chamados “mestres”, da área de “Corpo”, que o debate acerca do teatro político e da luta de classes era algo anacrônico, ultrapassado. Na ELT tal perspectiva discursiva era minoritária, mas, ao que parece, refletia uma parcela considerável do teatro paulista e paulistano de então. Não seria esse tipo de posicionamento um sintoma tardio do mesmo amortecimento denunciado por Chico Buarque e Paulo Pontes? Vale lembrar que estávamos num período considerado de “vacas gordas” na economia nacional, sob gestão do PT no governo federal, com políticas progressistas e, por conseguinte, relativo fomento às artes¹³⁸.

Ao escrever o presente capítulo (2019) no mundo todo diversas democracias capitalistas estão “pegando fogo”, algumas ainda em leves fagulhas e outras já em chamas. Protestos populares explodem ao redor do globo¹³⁹ e, pelas redes sociais, posso perceber que o mesmo “mestre” (hoje um colega, por quem nutro gratidão e respeito) que considerava a luta de classes algo datado, reviu seus posicionamentos e tem se posicionado cada vez mais de forma crítica. Fica evidente, portanto, que não podemos abandonar o debate em torno das questões de classe e do popular na cultura, por mais espinhoso que seja tal assunto.

A fim de entendermos um pouco do histórico do conceito de cultura popular, remeto a autoras e autores que, com rigor e comprometimento político, já trataram do tema em epígrafe. Retomo, inicialmente, a conceituação que apresentei em minha

sem identidade, não se reconhece no que produz, no que faz e no que diz. Ela só tem chance de sair da perplexidade quando se descobre ligada à vida concreta do povo, quando faz das aspirações do povo um projeto que dê sentido à sua vida. Isso porque o povo, mesmo expropriado de seus instrumentos de afirmação, ocupa o centro da realidade – tem aspirações, passado, tem história, tem experiência, concretude, tem sentido. É, por conseguinte, a única fonte da identidade nacional. Qualquer projeto nacional legítimo tem que sair dele”.

¹³⁸ Em que pesem as relevantes diferenças de princípios e de modos de gestão entre o regime autoritário de 1964 e as gestões democráticas do PT (que gravitaram em torno de projetos social-democratas), parece que ambas geraram alguns efeitos semelhantes do ponto de vista ideológico e cultural, na medida em que o acesso ao consumo, nos anos 2000, gerou uma ilusão à parcela expressiva da sociedade brasileira, de forma que esta não mais se identificasse com as lutas históricas da classe trabalhadora, nem tampouco se reconhecesse como povo.

¹³⁹ Ver mais em: Jamil Chade. Democracia em chamas. **El País**. 19 de outubro de 2019.

dissertação de mestrado (ARAÚJO, 2013), a partir dos pensadores marxistas britânicos Raymond Williams (1921-1988) e Terry Eagleton (1943-).

Para Williams, na contemporaneidade três são as categorias amplas e ativas de uso do termo cultura:

[...] (i) o substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, a partir do S18, (ii) o substantivo independente, quer seja usado de modo geral ou específico, indicando um modo particular de vida, quer seja de um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral, desde Herder e Klemm [...] (iii) o substantivo independente e abstrato que descreve as obras e práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística (WILLIAMS, 2007, p. 121).

O autor destaca que o terceiro sentido - cultura referindo-se às artes: música, literatura, pintura, escultura, teatro e cinema - é o mais difundido atualmente. Terry Eagleton apresenta os contextos políticos e históricos em que se estabeleceram cada um dos três usos do conceito de cultura.

[...] O primeiro, referindo-se ao desenvolvimento intelectual, tornou-se sinônimo de *civilização* e se estabeleceu principalmente na França, no período Iluminista, tendo sido utilizado, inclusive, como “justificativa” para o imperialismo e o expansionismo napoleônicos. O segundo, referente a um modo de vida característico, estruturou-se originalmente na Alemanha, como resposta aos ímpetus expansionistas da França, no bojo do Romantismo e com fortes traços idealistas. Estes dois usos tornam-se, na virada do século XIX, antagônicos, pois civilização (sinônimo ao primeiro sentido de cultura) era vista pelos germânicos da época como “[...] abstrata, alienada, fragmentada, mecanicista, utilitária, escrava de uma crença obtusa no progresso material” (EAGLETON, 2005, p. 23), enquanto que cultura era tida como holística, orgânica e sensível. O terceiro, referente às artes, concerne, concomitantemente, ao seu empobrecimento e sua intensificação. Empobrecimento porque sugere que as atividades humanas contemporâneas, excluídas as do campo artístico, não têm potência criativa e imaginativa, o que restringe essas faculdades à pequena proporção de homens e mulheres eruditos que teriam condições de produzir ou fruir da chamada alta cultura. Intensificação porque as artes podem se tornar uma espécie de oásis de valor, conferindo materialidade à ideia abstrata de cultura. O autor aponta que as artes podem apresentar um indicador sensível da qualidade de vida como um todo, mas ressalta que elas herdam não apenas a noção de cultura como forma de vida, mas também o viés normativo da cultura como civilização [...] (ARAÚJO, 2013, p. 23-4).

Penso que as proposições de Michel de Certeau em *A cultura no plural*, também podem auxiliar-nos a compreender a complexa trajetória da palavra cultura¹⁴⁰. Para o autor, o termo cultura pode designar:

¹⁴⁰ Tanto Williams (2007), quanto Eagleton (2005) consideram a palavra *culture*, como uma das mais complicadas de sua língua nativa, uma vez que ela é utilizada em diversas disciplinas e contextos político-sociais, às vezes antagônicos. No entanto, para esses autores, tal sobreposição de sentido e complexidade argumentativa são extremamente significativos, pois se referem justamente às “[...]

- a. os traços do homem “culto”, isto é, segundo o modelo elaborado nas sociedades estratificadas por uma categoria que introduziu suas normas onde ele impôs seu poder.
- b. um patrimônio das “obras” que devem ser preservadas, difundidas ou com relação ao qual se situar (por exemplo, a cultura clássica, humanista, italiana ou inglesa etc.). À ideia de “obras” que devem ser difundidas acrescenta-se a de “criações” e de “criadores” que devem ser promovidos, em vista de uma renovação do patrimônio.
- c. a imagem, a percepção ou a compressão do mundo próprio a um meio (rural, urbano, nativo etc.) ou a uma época (medieval, contemporânea etc) [...].
- d. comportamentos, instituições, ideologias e mitos que compõem quadros de referência e cujo conjunto, coerente ou não, caracteriza uma sociedade como diferente das outras [conceito-chave em antropologia cultural] [...]
- e. a aquisição, enquanto distinta do inato. A cultura diz respeito aqui à criação, ao artifício, à ação, em uma dialética que a opõe e a associa à natureza.
- f. Um sistema de comunicação, concebido segundo os modelos elaborados pelas teorias da linguagem verbal. Enfatizam-se sobretudo as regras que organizam entre si os significados, ou, em uma problemática próxima, a mídia [...] (CERTEAU, 1995, p. 193-4).

Certeau provoca-nos a pensar as relações entre o campo chamado por “cultural” com o universo do trabalho e da vida na contemporaneidade. Na medida das transformações das relações de trabalho sob a égide do capitalismo, o *lazer* passa a ser vivenciado como consumo¹⁴¹, como compensação de determinado e reificante trabalho, desenvolvendo nos sujeitos a passividade. Trata-se de um aspecto relacionado à sociedade do espetáculo¹⁴². Assim, a

[...] comunicação, a violência e a relação com o poder, o amor e o erotismo, enfim, todas as formas da intervenção “humana” enchem a literatura de consumo, mas porque faltam na experiência prática. A linguagem dá como espetáculo a ação que a sociedade não mais permite. O que o sujeito perde lhe é vendido em objetos de consumo (CERTEAU, 1995, p. 203).

Ainda em companhia do historiador francês, inserido no macroprocesso de transformação e disputa das noções de cultura (dialeticamente como fruto e gerador das novas relações de trabalho e produção), estão: a transformação do *povo* em

relações entre desenvolvimento humano geral e um modo específico de vida, e entre ambos e as obras e práticas da arte e da inteligência (WILLIAMS, *op cit.*, p. 122).

¹⁴¹ José Guilherme Cantor Magnani (2003) a partir de pesquisa de Antropologia Urbana na periferia de São Paulo, entre fins da década de 1970 e início da década de 1980, apresenta outra perspectiva, segundo a qual o lazer, no contexto periférico, mantém importância como forma de promoção do encontro, da troca e do reforço dos vínculos de sociabilidade, indo além de uma mera relação de consumo. O autor (*op. cit.*) associa as práticas de lazer com as práticas de cultura popular e sua análise dos circos da periferia é também citada por Marilena Chaui (1986) como exemplo de práticas de cultura popular.

¹⁴² Ao tratar da sociedade do espetáculo Certeau (1995) usa como referência principal a obra *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, de Raoul Vaneigem (1934-), escritor e filósofo belga, que foi um dos articuladores da Internacional Situacionista, juntamente com Guy Debord.

público e do *militante político* em *agente cultural*, além da diminuição dos “criadores culturais” e a multiplicação dos consumidores. Tais reflexões podem remeter também à conhecida conferência *O autor como produtor*, pronunciada por Walter Benjamin, em 1934, em encontro para discutir as questões ligadas ao fascismo. Na referida fala (tratando principalmente do contexto literário alemão da época, mas que pode ser ampliado para um recorte mais amplo, de produção artística), o filósofo alemão lembra que “[...] o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam” (BENJAMIN, 1994, p. 128).

Seguindo com Benjamin (1994), para que determinada obra seja útil à revolução proletária, é necessário questionar como ela se situaria nas relações de produção de determinada época, ou seja, caberia ao autor, na condição de produtor, refletir sobre sua posição no processo produtivo capitalista, o que implica solidariedade ao proletariado, mas também, mais especificamente, a certos produtores, com os quais antes não pareceria ter coisas em comum. Portanto, caberia às trabalhadoras e aos trabalhadores artistas e intelectuais orientar sua função em virtude das seguintes questões: “[...] consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia?” (p. 136).

O presente parêntese ao debate acerca do conceito de cultura pode ser engordado ainda com a proposição de Augusto Boal (1977), que defende o teatro do oprimido como um modo de socializar os meios de produção teatrais, transformando os espectadores em *espect-atores*. No entanto, um dos limites das proposições de Boal talvez seja o de não explicitar, que há, potencialmente, infinitos modos possíveis de socializar os meios de produção artística e que, inclusive, muito antes dele, tais modos já ocorriam (ainda que não necessariamente de forma politicamente consciente), por exemplo, nas expressões da cultura popular. Aparentemente, na busca de consolidar, difundir e consagrar o seu método (e, evidente, em meio a perseguições, prisão e exílio que, obviamente, geraram inúmeros desafios em tal processo), Boal (1977, 2002) não confere os devidos créditos a parte dos exercícios

e jogos por ele sistematizados, bem como pouco se remete a outras tantas formas teatrais com potencial emancipatório.

Um exemplo dessa omissão de fontes ou referências está em *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (BOAL, 1977), onde o autor descreve de maneira breve a forma do teatro jornal, creditando sua criação ao Núcleo do Teatro de Arena de São Paulo, do qual ele foi diretor artístico de 1956 até 1971. No entanto, Iná Camargo Costa define que o teatro jornal “[...] é a primeira modalidade de teatro de agitação e propaganda” (COSTA *apud* LIMA, 2014, p. 20), assim, sua origem remeteria ao Jornal Vivo, forma surgida no contexto do agitprop russo-soviético, a partir da Revolução de 1917, e disseminado massivamente a partir de 1920, chegando de forma mais ou menos intensa a outros países europeus, como Alemanha e Romênia (LIMA, 2014). Já no contexto estadunidense, a partir de 1935, o Jornal Vivo (*living newspapers*) viria a se caracterizar como uma das atividades promovidas no Federal Theatre Project (Projeto Federal de Teatro), cuja manifestação tardia Boal conheceu quando morou e estudou nos Estados Unidos (*id.*, *ibid.*)¹⁴³.

Enfim, retomando o debate acerca de cultura, as reflexões trazidas por Certeau (1995) parecem confluir com as de Williams (2007) e Eagleton (2005) no sentido de não aceitar somente as acepções de cultura referidas à arte e ao campo da cultura erudita ou, de modo mais explicitamente político, hegemônica.

Para Certeau, a fonte da expressão cultural é “[...] ter de reencontrar um espaço, ressituar-se com relação às instituições da vida privada (familiares, matrimoniais, residenciais, locais), inventariar formas de manifestação sociais segundo o acaso, explorar outros *estilos de vida*” (1995, p. 198), na contramão do apagamento da diversidade e da expulsão das iniciativas para a marginalização, já que são as diferenças qualitativas que até hoje suscitaram e fecundaram a vida

¹⁴³ Denise del Vecchio, que integrou o Núcleo 2 do Teatro de Arena de São Paulo, tendo sido atriz em diversas obras de teatro jornal, em entrevista a Eduardo Campos Lima, afirma que provavelmente Boal teria entrado em contato com o teatro jornal nos EUA, mas que à época os atores e atrizes do grupo não tinham conhecimento a respeito disso. Em suas palavras: “[...] A primeira vez que eu ouvi falar em Teatro Jornal foi com o Boal. Como ele estudou nos EUA, provavelmente ele entrou em contato com isso lá. Ele nunca admitiu isso (risos)” (DEL VECCHIO *apud* LIMA, 2014, p. 218). Por sua vez, Geo Britto Lopes, do CTO Rio (LOPES, 2015, p. 61), ressalta que o teatro jornal foi primeira técnica “[...] sistematizada por Boal no teatro do oprimido, mas é importante de antemão apontar que ela não foi uma invenção dele, mas sim fruto da realidade de diferentes momentos históricos na União Soviética, na Alemanha, nos EUA e, no caso de Boal, no Brasil”. Geo Britto explicita ainda que Boal nutria grande admiração por John Gassner (1903-1967), importante teórico teatral com quem estudou nos EUA e que se dedicou, entre muitos outros temas, à escritos acerca de agitprop, incluindo nele os *living newspapers*.

cultural e biológica das sociedades humanas. Assim, a suposta neutralidade do cultural, como defendida historicamente pelo Estado burguês, além de falsa é perversa e excludente, na medida em que

[...] A alienação está hoje ligada ao isolamento do cultural. Os movimentos sociais têm exatamente como objetivo e como resultado quebrar o círculo do cultural e revelar os poderes estabelecidos que ele oculta. Eles explicitam ou restauram as relações das situações culturais (do trabalhador, da mulher, dos jovens, dos que estão em férias etc.) com o modo de relações sociais mantido por sistemas econômicos (CERTEAU, 1995, p. 206).

Por isso, o discurso de parcela da categoria teatral paulistana ao defender que sua atuação política se dá somente (ou especialmente, como algo superior) na esfera da estética e das atividades artísticas, traz um limite de entendimento, na medida em que restringe a noção de cultura ao campo das artes, sem explicitar a degradante divisão entre trabalho intelectual, braçal ou criativo, resultante do modo de produção capitalista.

Trago aqui tal citação da categoria teatral paulistana pois penso que, infelizmente, ela reflete também parcela considerável do pensamento acadêmico em artes. Sem desmerecer a potência e as especificidades da contribuição do campo artístico para a esfera pública e, portanto, política, como nos atenta Certeau, não é possível perder de vista a necessidade de uma politização e uma militância mais amplas, no cerne de uma luta por acesso aos meios técnicos (ou, em termos marxistas, de produção) para que os grupos não hegemônicos possam realizar experimentos sociais, e não somente culturais (ou ainda, experimentos culturais, mas no sentido amplo, de modos – e, também, mentalidades – de vida).

Assim, na atualidade é preciso não confundir a especificidade da atuação da categoria das e dos trabalhadores artistas – cuja sobrevivência material depende, sobretudo, da consolidação de políticas públicas e regulamentações de “mercado” específicas – com a necessidade cultural do nosso tempo, que demanda uma atuação mais ampla, radical e complexa para a consolidação e transformação das democracias num horizonte socialista e, no limite, para a manutenção da vida biológica no planeta Terra. Assim como as demais categorias profissionais, a dos trabalhadores artistas está inserida na dimensão cultural mais ampla, porém ela não necessariamente é (ou deverá ser) a *antena da raça*, como queria Ezra Pound¹⁴⁴ ou

¹⁴⁴ Ezra Pound (1885-1972), crítico, poeta e importante artista modernista estadunidense, mudou-se para Itália na década de 1920, onde passou a defender ideias fascistas e antisemitas. Talvez suas

certa vanguarda artística. Paradoxalmente, penso que tal categoria de trabalhadoras e trabalhadores tanto mais será vanguarda, quanto mais distanciar-se da exclusividade de ser/estar nessa condição/categoria. Em certa medida, trabalhadoras e trabalhadores artistas tanto mais avançarão (em termos culturais) quanto menos quiserem para si o direito prioritário de produzir arte¹⁴⁵ ou de referendar o que é ou não boa arte. Ou seja, o avanço se dá no caminho inverso à restrição da noção de cultura às artes. Pois,

[...] se a erudição e as artes são os únicos enclaves sobreviventes de criatividade, então certamente estamos com um problema terrível. Em que condições sociais fica a criatividade confinada à Música e à Poesia, enquanto a Ciência, a tecnologia, a política, o trabalho e a domesticidade tornam-se monotonamente prosaicos? Pode-se fazer a essa noção de cultura a famosa pergunta de Marx à religião: Para que alienação deplorável é essa transcendência uma pobre compensação? (EAGLETON, 2005, p. 36).

Nesse momento a leitora ou o leitor podem estar pensando: “Mas como esse autor inicia um capítulo citando (e valorizando) suas experiências na umbanda e agora traz uma citação que se refere à religião como alienação?” Acalmem-se, não estou doido, pois, as coisas não são “preto no branco”. Nem essa tinta preta no papel ou os *pixels* que, aos olhos da maioria de nós, parecem pretos, não o são, em absoluto. Por isso, será necessária uma nova digressão para cuidar desse tema, que, aliás, tem tudo a ver com cultura popular, como discorrerei mais adiante, ao tratar das experiências de teatro de rua e culturas populares no curso de Teatro da Ufal.

Leandro Konder (1936-2014), filósofo marxista brasileiro, em *O futuro da filosofia da práxis*, lembra – adotando a mesma manifestação de tantos outros pensadores – que o jovem Marx se referiu à religião como o “ópio para o povo” e que era convicto da pobreza insuperável, intrínseca, da consciência religiosa. Mas, de seu ponto de vista

antenas estivessem desajustadas ou ainda, talvez as tais antenas se encontrassem por deveras alinhadas com o perverso ideal de uma raça ariana. Como aponta o (também conservador, mas não fascista) Mario Vargas Llosa “[...] na Itália fascista de Matteo Salvini, uma das seitas mais radicais da ultradireita antidemocrática se chama nada menos do que CasaPound” (LLOSA, 2019). Estaria o ovo da serpente (para usar a imagem benjaminiana) contido no idealismo de Pound?

¹⁴⁵ Tal pensamento é conscientemente inspirado em Walter Benjamin, quando este afirma: “[...] *Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém*. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores” (1994, p. 132, grifo do autor).

[...] não decorria nenhuma atitude de intolerância em relação à religião, que era vista como uma reação humanamente compreensível a condições inumanas, geradoras de insegurança, comprometidas com a opressão. Para Marx, não teria sentido desencadear campanhas organizadas contra a religião ou fazer propaganda do ateísmo [...]. A religião era o reflexo necessário de uma realidade social que precisava ser transformada (KONDER, 1992, p. 53).

Como analisa Konder, Marx considerava que a religião não poderia desaparecer enquanto estivesse ligada a uma necessidade dos seres humanos, decorrente de suas condições objetivas de vida. No entanto, o filósofo alemão, “[...] expressava sua convicção inabalável de que, no comunismo, a religião se extinguiria, porque os homens não precisariam mais dela” (KONDER, 1992, p. 54). Porém, o filósofo brasileiro alerta que a abordagem de Marx para essa questão extrapolava os limites da prudência científica, uma vez que buscava predeterminar algo que só o futuro poderia decidir¹⁴⁶. Assim, caberia a pergunta: “[...] qual era o conhecimento efetivo que Marx tinha da consciência religiosa?” (*id.*, *ibid.*). O militante e pensador alemão tinha como objeto de sua crítica a Igreja católica e os protestantes de seu período histórico, cujo reacionarismo era evidente.

[...] Cumpre observar, contudo, que Marx, submetido às pressões do conservadorismo, revoltado contra o uso da religião cristã, foi levado a fixar sua atenção um tanto unilateralmente nas formas da consciência religiosa que lhe inspiravam desprezo ou irritação; e não conseguiu admitir a possibilidade de que a consciência religiosa pudesse vir a assumir outras formas, até mesmo comprometendo-se, significativamente, em alguns casos (como viria a acontecer no século XX), com o movimento operário e com o aprofundamento da crítica ao capitalismo (KONDER, 1995, p. 55).

Não há como julgar Marx por não ter previsto tais movimentos religiosos, nem tampouco é o caso de desconsiderar sua crítica à alienação no âmbito de parcela

¹⁴⁶ Boaventura de Sousa Santos (1999) destaca que, assim como os outros dois pensadores considerados fundadores da sociologia - Max Weber e Durkheim - Marx dedicou-se tanto à análise da compreensão da sociedade capitalista como a previsões ou apontamentos de direções para os processos de transformação social. No entanto, conforme o sociólogo português, uma diferença fundamental entre as obras de Weber e Durkheim em relação às de Marx é que os dois primeiros se limitaram a tecer previsões dentro do escopo do capitalismo, enquanto Marx pretendeu ir para além dele. A análise de Marx acerca da sociedade capitalista de sua época foi brilhante, porém, “[...] a coerência entre a análise do presente e a construção da vontade do futuro não é um acto científico, dado que os dois procedimentos têm lugar em planos gnesiológicos distintos. É um acto político que articula a análise científica com o pensamento utópico” (SANTOS, 1999, p. 42). Por isso, também devido ao fato de que “[...] a evolução das classes nas sociedades capitalistas não seguiu o trilho que Marx lhe traçou [...] as formas de opressão e dominação assentes na raça, na etnia, na religião e no sexo afirmaram-se pelo menos tão importantes quanto as assentes na classe” (*id.*, *ibid.*, p. 40). Não obstante, mesmo que tenha falhado em muitas de suas previsões, segue sendo extremamente importante a formulação de Marx da necessidade de uma alternativa radical à sociedade capitalista e, portanto, de uma vontade utópica de transformação.

expressiva (e hegemônica, ao longo da história da Igreja católica) do cristianismo, porém sua leitura deve ser contextualizada e relida, atualmente, sabendo do eurocentrismo e de certo cientificismo aos quais o teórico e militante alemão não esteve incólume.

De volta ao debate em torno do conceito de cultura e da alienação, novamente recorro a Certeau:

Como evitar que a criatividade necessária a uma sociedade diminua sob a forma de “lazer” distantes dos poderes que os determinam, ou sob a forma de marginalismos excluídos da organização ativa do país?
Em suma, não existe “política cultural” sem que situações socioculturais possam ser articuladas em termos de forças que se defrontam e de oposições reconhecidas. Trata-se de saber se os membros de uma sociedade, atualmente afogados no anonimato de discursos que não são os seus e submetidos a monopólios cujo controle lhes foge, encontrarão, com o poder de se situar em algum lugar em um jogo de forças confessas, a capacidade de se exprimir (CERTEAU, 1995, p. 218).

Os trechos de Certeau citados nesse subcapítulo são originários do texto *A Cultura na sociedade*, originalmente preparado em 1972 e publicado em 1973, na França. De sua época, em seu recorte geográfico, para o Brasil do século XXI, muita coisa mudou. Diferentemente do contexto da democracia burguesa da Europa Ocidental, na segunda metade do século XX, a extrema-direita contemporânea, particularmente no Brasil, tem manifestado o ódio às artes, retomando, de forma mais ou menos sistemática, a prática da censura e o patrulhamento ideológico das produções culturais. Há a admissão, portanto, por parte do governo, de que a cultura não é neutra e há a defesa do desenvolvimento de uma cultura conservadora. Lamentavelmente, no Brasil atual, algumas ações de governos de extrema direita nos níveis municipal, estadual e federal nos remetem a práticas da Alemanha Nazista¹⁴⁷,

¹⁴⁷ Para não nos estendermos muito no assunto, cito apenas dois exemplos: em primeiro lugar, os discursos perversos do autor e diretor teatral Roberto Alvim, que teve uma meteórica e patética trajetória de menos de três meses como Secretário Especial de Cultura do governo federal (entre novembro de 2019 e janeiro de 2020), tendo sido convidado a tal cargo após ter chamado Fernanda Montenegro de sórdida, em suas redes sociais, em setembro de 2019. Tal tentativa de ofender a importante e longeva atriz deveu-se a um ensaio fotográfico realizado para a revista literária Quatro Cinco Um, em que Fernanda se encontra amarrada, em frente a um amontado de livros, como se estivesse prestes a ser queimada em uma fogueira, de forma semelhante a uma bruxa à época da Inquisição (CATRACA LIVRE, 2019). A brevíssima passagem de Alvim no referido cargo teve sua conclusão após a divulgação, no dia 16 de janeiro de 2020, de um vídeo oficial de lançamento do Prêmio Nacional das Artes, um edital público de fomento a iniciativas culturais conservadoras, em que o então secretário plagia trechos de discurso de Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda da Alemanha nazista, ao fundo musical de Richard Wagner (artista preferido de Hitler) (JORNALISTAS LIVRES, 2020; TEODORO, 2020). A repercussão negativa do aludido vídeo, em especial junto à Confederação Israelita do Brasil – base de sustentação política do governo Bolsonaro – e junto à “direita liberal”, levou à queda do diretor teatral (PUTTI, 2020; MONTEIRO, 2020). Um segundo exemplo, foi a

como, por exemplo, a série de exposições da chamada Arte Degenerada, iniciadas em 1933 e que tiveram continuidade por praticamente todo o regime autoritário liderado por Hitler. Tais exposições atendiam a reivindicações de grupos culturais nazistas, que clamavam pela destruição da arte e da cultura bolcheviques, sugerindo que os trabalhos ditos degenerados fossem mostrados publicamente e queimados (COHEN, 1989).

Além dos aspectos ligados a certa ascensão conservadora no campo cultural, a relação entre produção e consumo culturais também se complexificou, na medida em que os dispositivos tecnológicos móveis de comunicação (celulares, *tablets* e afins) permitiram que camadas de classe média da população mundial começassem a produzir conteúdo audiovisual e, em tese, disputar o ambiente virtual para divulgar suas produções. Porém, não nos iludamos, o controle massivo da distribuição das informações e da produção cultural continua operando, ainda que de forma mais sofisticada, na medida em que se vale da repercussão inclusive das produções audiovisuais caseiras que, em grande medida, apenas repercutem as modas, ideologias ou produtos gerados no centro do capital.

Creio estarmos no “olho do furacão” das mudanças culturais mediadas via dispositivos móveis de comunicação, uma vez que tais tecnologias, em grande medida, nos vêm sendo impostas e sem elas parece bem mais difícil estar integrado na sociedade atual. Tal localização, no centro das transformações, não nos favorece com o distanciamento para a análise desse processo e, por ora não será possível o aprofundamento no referido tema, uma vez também que foge ao escopo desta tese. No entanto, ele precisará ser debatido e tratado, inclusive como uma questão de saúde pública, quiçá imbricada à noção de autonomia, como proposta por Paulo Freire (1983, 2018).

Fui um tanto longe em meu raciocínio, mas sigo tratando de cultura (como modo de vida e como arte), reiterando as necessárias perspectivas de classe, de assunção do imbricamento da produção cultural em meio aos demais processos produtivos e da

tentativa, oficializada em 06 de fevereiro de 2020, da Secretaria de Estado da Educação de Rondônia em censurar diversas obras clássicas da literatura nacional e internacional, entre elas obras de Machado de Assis, Mário de Andrade, Ferreira Gullar, Euclides da Cunha, Caio Fernando Abreu, Nelson Rodrigues e Franz Kafka, ordenando sua retirada das bibliotecas das escolas públicas estaduais. Também devido a repercussão negativa, a iniciativa foi rapidamente abortada (CAFARDO, 2020; OAB/RO, 2020).

ampliação da noção de consciência num sentido pós-colonial. Penso, então, que já é possível tratarmos do *popular*.

Culturas populares - adje[substan]tivar, para desestabilizar a ordem.

A professora da Unirio Beti Rabetti, no artigo *Memória e culturas do “popular” no teatro*: o típico e as técnicas, elenca distintos tipos de teatro chamados de popular, estando em um extremo,

[...] um teatro de cunho político mais explicitamente empenhado [...], [do outro] um teatro preponderantemente ingênuo e singelo, onde comumente sobressaem tons de folclore [...] [e no centro das tensões] o teatro popular visto como ligeiro ou comercial” (RABETTI, 2000, p.3).

Mas, a autora elege para o foco de seu artigo aquele teatro popular que assim é denominado por estabelecer relações com as culturas tradicionais. Também é este recorte o mais pertinente para o presente capítulo, ainda que as nuances dos demais tipos de teatro denominados por popular na classificação de Rabetti (*ibid.*) também tangenciem nosso tema. A partir de José Jorge de Carvalho, a professora situa a “[...] cultura popular a meio caminho entre as culturas tradicionais e a cultura de massa, fruto da indústria cultural” (*id.*, *ibid.*, p. 4). Rabetti atenta para aquele teatro que, em sua expressão, realiza um *diálogo estreito* com as culturas tradicionais, na medida em que por descuido das convenções da arte faz da cena um *reduto* de tipificações.

Esse estreitamento de passagens em direção ao arcaico – este mecânico exercício de transposição de experiências e de sentidos culturais distintos – tende a se traduzir, em última instância, em exercício de padronização de uma pluralidade de manifestações diversas – esvaziadas de substância e emolduradas em caracterizações adjetivadoras – para, finalmente, serem enfeixadas dentro de uma indiferenciada tipificação. Ora, sou levada a concluir que se trata, nesse caso, também de uma fórmula, preferencialmente mercadológica, destinada a estabelecer, não um diálogo criador entre cultura tradicional e cena artística teatral moderna mas, sim, uma expropriação: operação raras vezes qualificada esteticamente e para a qual a discussão ética talvez seja a mais pertinente (RABETTI, 2000, p. 7).

O tema da tipificação será retomado logo mais. A partir de outra trajetória reflexiva, Marilena Chaui, em *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, tenta se aproximar da cultura popular, entendida como

[...] expressão dos dominados, buscando as formas pelas quais a cultura dominante é aceita, interiorizada, reproduzida e transformada, tanto quanto as formas pelas quais é recusada, negada e afastada, implícita ou explicitamente pelos dominados (CHAUÍ, 1986, p. 24).

A autora ressalta que sua abordagem se distingue das perspectivas romântica, ilustrada e marxista “ortodoxa”, pois considera a cultura popular como algo que se efetua dentro da própria cultura dominante, ainda que na forma de resistência. Assim, a cultura popular não é vista pelo prisma de uma totalidade que seria

[...] antagônica à totalidade dominante, mas como um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência), distinguindo-se da cultura dominante exatamente por essa lógica de práticas, representações e formas de consciência (*id.*, *ibid.*, p. 25).

Em sua busca de entendimento da funcionalidade do conceito *cultura popular*, a filósofa recusa o estreitamento de visão que o enquadra dentro dos limites do primitivismo, comunitarismo e purismo (o que seria a visão romântica), ou algo a ser superado (do ponto de vista da cultura dita instruída¹⁴⁸) assim como rejeita sua simples identificação como cultura de massa, uma vez que essa última está sob controle da classe dominante. Desta sorte, apesar de difícil definição, a cultura popular explicita as divisões sociais, na medida em que sua afirmação denuncia a existência de uma cultura não-popular, contra a qual, em alguma medida, se contrapõe. Chaui, a partir de Néstor García Canclini, observa que os dominantes buscam transformar o popular em nacional (ocultando as diferenças ou conflitos) para “[...] poder convertê-lo à neutralidade homogênea do típico” (CHAUI, 1986, p. 30).

Logo, a questão do típico volta à baila e é possível considerar que o diálogo criador entre as culturas tradicionais e o teatro moderno, como proposto por Rabetti (2000) e tantos outros pensadores, pensadoras e artistas (Ariano Suassuna, por exemplo), deve atentar para a não redução ao típico enquanto estereótipo de determinada cultura, mas buscar indagar pela complexidade de seus sistemas de códigos, elaborados e acumulados em uma memória longa da tradição. O sociólogo argentino, radicado no México, Néstor G. Canclini, no contexto das expressões culturais latino-americanas, trata da redução do étnico ao típico, sendo que este típico “[...] é o resultado da abolição das diferenças, da subordinação a um tipo comum dos traços específicos de cada comunidade” (CANCLINI, 1983, p. 87). Assim, esse típico seria a simplificação mercantil da realidade, a redução ao pitoresco que pode servir, inclusive, à nacionalismos de extrema direita. Há um desafio apresentado, que diz

¹⁴⁸ O ponto de vista chamado pela autora de Ilustrado ou ligado à cultura instruída é correlato à noção de *cultura* como *civilização*, como apresentado anteriormente, a partir de Terry Eagleton (2005).

respeito ao estudo dos tipos populares, no campo da formação de atores e atrizes, sem que esse processo de ensino recaia no típico, como problematizado anteriormente.

Chauí, em meados da década de 1980, considerava que a cultura popular, no Brasil, se manifestava na forma de consciência trágica (no sentido da tragédia grega), que operava com paradoxos, na medida em que “[...] descobre a diferença entre o que é e o que poderia ser e que por isso mesmo transgride a ordem estabelecida, mas não chega a constituir uma outra existência social, aprisionada nas malhas do instituído” (CHAUI, 1986, p. 178).

Mas, a “aposta” da filósofa é que

[...] A ambiguidade da Cultura Popular e a dimensão trágica da consciência que nela se exprime poderiam sugerir uma outra lógica, uma racionalidade que navega contra a corrente, cria seu curso, diz *não* e recusa que a única história possível seja aquela concebida pelos dominantes, românticos ou ilustrados (CHAUI, 1986, p. 179, grifo da autora).

Em termos formais, seria possível utilizar diversos conceitos, de origens distintas, para nomear os objetos deste capítulo, tais como: *folguedos*, *danças dramáticas* ou *espetáculos populares*. Luís da Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, define o *folgado popular* como

[...] manifestação folclórica que reúne as seguintes características: 1) Letra (quadras, sextilhas, oitavas ou outro tipo de verso); 2) Música (melodia e instrumentos musicais que sustentam o ritmo); 3) Coreografia (movimentação dos participantes em fila, fila dupla, roda, roda concêntrica ou outras formações); 4) Temática (enredo da representação teatral) (CASCUDO, 2000, p. 241).

Já o folclorista alagoano Théo Brandão define o *folgado* como: “[...] estruturado, comporta número certo de figurantes, traja uniforme especial, rito ordenado, carece de ensaios e preparação” (BRANDÃO *apud* CAVALCANTI, 2018a, p. 41). Assim, sublinha a professora Telma Cesar Cavalcanti, da Universidade Federal de Alagoas, que “[...] os folguedos foram eleitos como o foco ou o centro da atuação do movimento folclórico nacional”, pois foram consideradas as manifestações que abrangem maior diversidade de linguagens artísticas (*id.*, *ibid.*).

De acordo com Telma Cesar, no domínio do movimento folclorista foi estabelecida a diferença entre os folguedos e as danças, sendo que estas últimas não teriam o aspecto dramático, não configurando personagens, nem explicitando seus

vínculos com aspectos religiosos. Nesse caso, por exemplo, o Coco¹⁴⁹, presente em diversos estados nordestinos, seria uma dança e não um folguedo. Tal distinção entre dança e folguedo não é funcional para o âmbito desta tese, uma vez que a teatralidade que aqui interessa não está restrita aos aspectos das personagens (ou tipos/figuras), nem tampouco à dimensão religiosa.

A professora Larissa Neves, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas, apresenta ainda uma definição mais abrangente de folguedo, a partir do folclorista paulista Rossini Tavares Lima (1915-1987), para quem

[...] depois de numerosas discussões, foi aceito que por 'folguedo popular' se entenderia todo fato folclórico, dramático, coletivo e com estruturação. Dramático não só no sentido de ser uma representação teatral, mas também por apresentar um elemento especificamente espetacular, constituído pelo cortejo, sua organização, danças e cantorias. Coletivo por ser de aceitação integral e espontânea de uma determinada coletividade; e com estruturação, porque através da reunião de seus participantes, dos ensaios periódicos, adquire uma certa estratificação. Seu cenário são as ruas e praças públicas de nossas cidades, especialmente nos dias de festas locais, em louvor de santos padroeiros ou do calendário (LIMA *apud* NEVES, 2013, p. 36).

Não obstante a consideração de Lima, referindo-se a um posicionamento de parcela do movimento folclorista nacional, a distinção entre folguedo e dança popular, a partir da análise de Théo Brandão, continuou vigente nos debates dos folcloristas e é referência até os tempos atuais, notadamente no estado de Alagoas (ALAGOAS, 2016).

A propósito da teatralidade inerente às danças populares (e não só aos folguedos, na classificação de Brandão), a professora Telma Cesar, em entrevista a mim concedida, relata o trabalho pedagógico com a dança do Coco (ou Coco

¹⁴⁹ “Dança cantada, sendo acompanhada pela batida dos pés ou tropel, também é denominada de Pagode ou Samba. Surge na época junina ou em outras ocasiões que se quer festejar acontecimentos importantes nas comunidades rurais. [...] Tem origem africana, filiada ao batuque angolano-conguense. Talvez tenha surgido na zona fronteira de Alagoas e Pernambuco, no cordão de serras ocupadas no século XVIII pelo célebre Quilombo dos Palmares. Dessa região espalhou-se por todo o nordeste do Brasil, onde recebeu nomes e formas coreográficas diferentes [...]” (ALAGOAS, 2016, p. 33). Telma César Cavalcanti destaca que, tradicionalmente, aliada à função percussiva os passos dos dançarinos do Coco de Roda tinham ainda a função pragmática de “[...] nivelar o chão de barro nos mutirões para construção de casas-de-pau-a-pique” (CAVALCANTI, 2018a, p. 146). A professora da Ufal ressalta que, ainda que o Coco Alagoano não tenha uma vinculação religiosa, não é possível afirmar o mesmo em relação às demais manifestações do Coco em outros estados nordestinos, pois, na Paraíba, por exemplo, há grupos que explicitam sua vinculação religiosa (CAVALCANTI, 2020).

Alagoano, como ela prefere chamar¹⁵⁰), no contexto das aulas de Projetos Integradores II, no curso de Licenciatura em Teatro da Ufal. Inicialmente, as e os estudantes costumam visitar os grupos de Coco de Maceió. Já na primeira experiência com esse componente curricular a professora e bailarina quis ir além do simples aprendizado do repertório de passos do Coco, criando com a turma uma Aula-Espectáculo sobre o Coco de Roda que, posteriormente, virou um projeto de extensão. Em uma segunda experiência, no ano seguinte, além do estudo do histórico da dança, o Coco foi o mote para o trabalho de atuação e improviso com a poesia:

A ideia é mostrar para os alunos a riqueza de recursos oferecidas pelo coco alagoano, para a formação do ator ou para a educação do/pelo teatro. Assim, exploramos o recurso da poesia cantada. Pegamos versos e melodias tradicionais para inicialmente aprendê-los e depois criarmos versos a partir dessas melodias tradicionais, compondo com temas relacionados a nossa realidade, ao cotidiano de nossas vidas. Exploramos também os cocos trava-línguas como um rico recurso para exercitar a dicção e a memorização (CAVALCANTI, 2020).

Fica evidente como, a despeito de não necessariamente explicitar suas características dramáticas, as manifestações classificadas como danças – no âmbito das correntes mais influentes do movimento folclorista brasileiro – também apresentam amplo potencial pedagógico para o aprendizado teatral. Assim, reiterando o acima exposto, a diferenciação realizada pelos folcloristas não nos é tão relevante. Mas, não podemos ignorá-la até, porque, como realça Larissa Neves, o termo *folguedo* foi o mais difundido entre os folcloristas e tem grande influência até a atualidade (NEVES, 2013). Outra denominação, a partir de Hermilo Borba Filho, seria a de *Espectáculos Populares*, abrangendo as diversões dramáticas “[...] que se colocam entre a dança, o jogo, a festa e o teatro propriamente dito” (SANTOS, 2008, p. 29). Mais uma nomenclatura usual, especialmente entre os praticantes das culturas populares, é a de *brinquedos* ou *brincadeiras* populares, daí se falar em brincantes.

Dedicado ao mesmo conjunto de fenômenos, Mario de Andrade, por sua vez, denominava por *danças dramáticas* os bailados com entrecos dramáticos, textos, músicas e danças próprias (SANTOS, 2008). A professora Marianna Monteiro, do Instituto de Artes da Unesp, considera a abordagem de Mario de Andrade extremamente singular, no sentido da profundidade da reflexão. O pensador e escritor

¹⁵⁰ Telma César (CAVALCANTI, 2020) ressalta que em Alagoas a dança costumeiramente é chamada de Coco de Roda, porém ela opta por chamar de Coco Alagoano, ressaltando que há diferenças na forma da dança em seu estado em relação aos outros estados nordestinos.

modernista paulista, a partir de um repertório conceitual do campo artístico, reconhece as danças brasileiras em um quadro de relativa autonomia simbólica e formal. Assim, sob o conceito de *danças dramáticas* é possível reunir

[...] não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado como tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas (ANDRADE *apud* MONTEIRO, 2011, p. 41).

A professora e pesquisadora de culturas populares da Unesp ressalta a originalidade da abordagem de Mario de Andrade, ao utilizar um conceito musical oriundo do gênero musical erudito para estabelecer as balizas do conceito de *danças dramáticas brasileiras*. Assim, o autor estaria “[...] unindo a tradição popular brasileira à europeia e, ao mesmo tempo, a tradição popular à erudita, a partir do ponto de vista da constituição histórica de determinadas formas de expressão artística” (MONTEIRO, 2011, p. 41). Marianna Monteiro, atenta, no entanto, para o fato de que o foco de Mario de Andrade estava especialmente nas formas de expressão artística das danças populares. Ainda que deixasse transparecer aspectos sociais em suas análises, seu ponto de vista na interpretação dos enredos de diversas danças era predominantemente poético, buscando desvinculá-los da análise das condições sociais e das necessidades materiais concretas que pudessem estar implicadas na produção cultural.

Em consequência de tal foco, o conceito de *danças dramáticas*, mesmo tendo sua elaboração mais ampla que a de *folgado*, não será suficiente para a análise que estou a tecer. Por isso, em suma, as culturas populares serão consideradas nessa pesquisa a partir de um duplo significado: remetendo às tradições, mas também a toda prática cultural que se inscreve dentro do trinômio inconformismo-conformismo-resistência, frente à cultura dominante. Assim, a partir das interpretações de Chauí (1986) opto por denominar, como *práticas de cultura popular*, o que, para o escopo da presente tese, abarca os folguedos, danças dramáticas e danças e formas teatrais populares em geral, além de diversas práticas culturais das camadas populares. Artigo tal categoria, portanto, no contexto de uma significação mais ampla de cultura, que considera o caráter expressamente político da trajetória de disputa em torno de seus significados.

As “cheganças do povo” na universidade

Especialmente após o advento da Lei 12.711/2012, que estabelece cotas e políticas afirmativas nas instituições federais de ensino superior - IFES - para estudantes oriundos de escolas públicas, o perfil da universidade pública brasileira vem mudando, ao ponto de, em 2018, 60,4% da população estudantil das universidades públicas federais brasileiras ser oriunda de escolas públicas e 51,2% se declarar negra¹⁵¹ (ANDIFES, 2019). Esse fenômeno, não restrito às universidades federais, vem impactando, de diversas formas, os itinerários formativos da estudantada brasileira na educação superior e, por conseguinte, se reflete também no âmbito do ensino superior em teatro e artes cênicas. Tal “chegança” massiva de estudantes de classes populares gera, entre outros aspectos, certos choques socioculturais, uma vez que demanda adaptação e transformação dos cursos e da postura de seus docentes. Para não ficar somente nas generalizações acerca desse assunto, trago, a seguir, alguns exemplos coletados durante a pesquisa de campo para a presente tese, que ilustram e fornecem uma fonte de dados para reflexões e análises.

Um brincante na academia

Começo pela trajetória de Sebastião Silva (o Sebá ou Tião), contada a partir de seus relatos em entrevista a mim concedida (SILVA, 2018) e também de sua dissertação de mestrado, *Saudades Z(é)*: metaforizando a construção do corpo brincante (SILVA, 2017). Nascido e crescido no agreste potiguar, o menino negro Tião, desde sua infância, entrou em contato com o Boi de Reis¹⁵², prática de cultura popular

¹⁵¹ A *Pesquisa Nacional de Perfil Socioeconômico e Cultural dos(as) Graduandos(as) das IFES* indica que de 2003 para 2018 a porcentagem de estudantes negros e negras aumentou de 34,2 para 51,2%. Em relação à origem escolar, o índice de estudantes oriundos exclusivamente de escolas públicas de Ensino Médio subiu de 37,5% em 2010, para 60,2% em 2014 (após a promulgação da referida Lei) e, para 60,4% em 2018, na pesquisa mais recente. Outro dado expressivo é que 70,2% do total de discentes das IFES têm renda mensal familiar per capita de até 1 e meio salário mínimo (ANDIFES, 2019). Ou seja, após a implantação da política pública de cotas, promulgada pela presidenta Dilma Rousseff, a realidade contemporânea das IFES brasileiras indica uma maioria de estudantes negras/os e pobres.

¹⁵² Luís da Câmara Cascudo (2012), considera o boi de reis como outra denominação para o bumba meu boi. Segundo o folclorista potiguar, tal folguedo seria o mais popular do Nordeste, integrando o ciclo natalino e exibindo-se, tradicionalmente, de meados de novembro à noite de Reis, 6 de janeiro. Sua origem dataria das últimas décadas do século XVIII, nos engenhos de açúcar e fazendas de gado do litoral nordestino, de onde teria se irradiado para o interior. “Apresenta-se em terreiro livre, campo aberto, não demandando tablado e atendendo aos convites para residências particulares” (CASCUDO, 2012, p. 136). Marianna Monteiro, por sua vez, considera o boi “[...] uma verdadeira encruzilhada das

(por ele denominada como folguedo), comum a vários estados do Nordeste. Em sua comunidade, Sítio de Santa Cruz, município de Vera Cruz/RN, havia o Boi de Reis de seu Jovelino¹⁵³ e Zé de Moura¹⁵⁴, sendo o primeiro, o Mestre ou “dono” da brincadeira e o segundo, o Mateus. Como explica Sebastião, “[...] Mestre é a figura que conduz todo o folguedo do Boi de Reis, ele é o responsável pela apresentação dessa tradição e junto com os outros componentes do grupo envolve todo o público com as loas-ditados populares, estabelecendo a relação ator-plateia” (2017, p. 15) e Mateus é a personagem “[...] que desorganiza a brincadeira – Enquanto o Mestre do Boi tenta ‘pôr ordem na casa’, na roda, ele mexe tanto com os brincantes quanto com o público, ele é essa figura que atravessa os tempos” (*id.*, *ibid.*, p.18).

Conforme Ivanildo Piccoli dos Santos, o Mateus pode ser ainda uma representação do trabalhador africano escravizado, sendo ele “[...] quem rouba o boi e mata-o junto com seu assistente, outro escravo (Bastião), para satisfazer sua esposa (Catirina), caracterizada como mestiça ou morena” (SANTOS, 2008, p. 41). Ivanildo identifica nas figuras cômicas populares brasileiras Mateus (ou Pai Francisco¹⁵⁵), Bastião (ou Birico) e Catirina – presentes em diversos folguedos do ciclo natalino – uma ascendência oriunda de outras formas teatrais populares¹⁵⁶. Em suas palavras,

[...] foi possível perceber a relação entre as personagens populares tipicamente brasileiras e as influências diretas e indiretas da *commedia dell'arte* e do circo, principalmente no Nordeste brasileiro. De um lado, observei relações das personagens nacionais com as classificações dos tipos italianos mascarados. Do outro, personagens cômicos universais com a criação da máscara do palhaço de circo (SANTOS, 2008, p.17).

Retornando à trajetória de Sebastião Silva, no primeiro capítulo de sua dissertação de mestrado, poeticamente intitulado “Memórias de meu quintal de fitas”, ele conta:

Nasci, cresci e vi – desde muito cedo na Cidade de Vera Cruz, Rio Grande do Norte – nas festas de final e início de ano um fenômeno que viria a mudar

numerosas vertentes da cultura popular” (MONTEIRO, 2011, p. 191) e reforça a hipótese de que haja conexões históricas entre “[...] diversos aspectos da brincadeira atual e as manifestações mais antigas de comédia popular nos curros, tanto da metrópole quanto da colônia” (*op. cit.*, p. 193), defendendo assim, uma matriz de longa duração para a leitura do bumba meu boi.

¹⁵³ Jovelino Sales, falecido em 2016, foi agricultor do agreste potiguar e brincante de Boi de Reis (SILVA, 2017).

¹⁵⁴ José de Moura Sales (1930-2006), agricultor, brincante de boi de reis, brincadeira à qual se dedicou desde a adolescência (*op. cit.*).

¹⁵⁵ Na variação maranhense do folguedo do boi, a figura é chamada de Pai Francisco, em vez de Mateus.

¹⁵⁶ Ascendência também identificada por Marianna Monteiro (2011), como citado anteriormente.

a minha vida. Naquelas datas, o povo corria para as ruas do Sítio de Santa Cruz (minha comunidade pátria) para ver o “Boi de Reis de seu Jovelino e Zé de Moura” brincar, como diziam naquele lugar. Era um festejo arrebatador que a todos comovia e dava significado especial àquele lugar. Era mágico e encantador ver os brincantes, a marujada, a música, as cores, as fitas e, sobretudo, seus corpos em estado de brincadeira (2017, p. 12).

Seu encanto era, especialmente, pela figura do Mateus de Zé de Moura, cujo corpo pulsante e dilatado em cena, causava espanto e admiração, fazendo o menino Tião ter, ao mesmo tempo, vontade de se aproximar e de fugir, talvez porque Zé de Moura estivesse no entremeio de um transe consciente (SILVA, 2017, 2018).

Além do Boi de Reis, Tião destaca também a influência do circo em sua formação. O circo tradicional, itinerante, sempre visitava sua comunidade e o jovem menino se encantava com ele, acompanhava toda a montagem e desmontagem e auxiliava os palhaços na divulgação, para poder ganhar convites para as sessões. Quando o circo ia embora, a meninada ficava triste, mas Sebá, junto com seus três irmãos e sua prima, construía seu próprio circo no quintal de casa, cobria o grande cajueiro – existente até a época da entrevista (2018) – com sacos de farinha e o transformava na lona do circo. Lá ele recebia os amigos e interpretava o palhaço, enquanto sua prima fazia a bailarina. Então, o imaginário das figuras da cultura popular e das brincadeiras sempre esteve presente de maneira muito forte em sua trajetória (SILVA, 2017 e 2018).

Fazendo jus à sua formação na comunidade, Sebastião, em sua pesquisa de mestrado, destaca o Boi de Reis como uma possibilidade de aporte de ensino e aprendizagem teatral e relata:

[...] percebi que todo o Boi de Reis tem características específicas e elementos teatrais. Temos neste folguedo a formação de plateia, a relação ator-público, figurinos, maquiagem, cenário, o jogo, o improviso, a música na cena, temos o que é expressivo (as cenas apresentadas) conduzido pelo Mestre e temos também o que antecipa essa expressividade, o corpo do brincante e a sua preparação para a cena (SILVA, 2017, p. 17).

Atualmente, o pesquisador potiguar é professor de Artes na Educação Básica, em escolas públicas na região metropolitana de Natal, onde desenvolve um trabalho de referência na região, valendo-se, inclusive, de seu aprendizado como brincante, desde a sua infância. No entanto, se tivesse considerado ao pé-da-letra o posicionamento preconceituoso e colonialista-subserviente de uma docente no momento em que ele ingressou na universidade, talvez tivesse desistido da carreira

acadêmica e artística em teatro, o que seria um desperdício para a arte e educação – e, talvez, não apenas – potiguares.

Em 2011, Tião ingressa na Licenciatura em Teatro da UFRN¹⁵⁷:

[...] meu primeiro contato [na graduação] foi com uma professora que me perguntou se eu já tinha assistido teatro. E o teatro formal, assim denominado, eu nunca tinha assistido. Eu e o pessoal da universidade tínhamos aquela ideia de teatro que tem uma arquibancada, que tem um palco e tal... eu respondi: “Nunca”. “Olha, então não é para você estar aqui. Se você quiser permanecer aqui, você tem que ir ao Teatro”. Mas, ela não sabia quem era o Sebastião e as experiências culturais pelas quais eu já tinha passado. Para mim, isso foi muito forte, parecia que eu já estava sendo julgado. Eu era o menino vindo do interior com a mala na mão e que não era para estar na universidade. Me senti à margem da margem. Mas, peguei esse comentário e lidei com ele com jogo de cintura... Esse tipo de postura eu aprendi com minha mãe [...]. Acho que a vivência, as experiências com a cultura popular, com as brincadeiras, sempre me ajudam a transformar as situações [...] O meu percurso na universidade foi sempre provocando, devagar, comendo pelas beiradas, observando. “Opa, aqui cabe um pé... Aqui um nariz!” E assim fui [...] (SILVA, 2018).

Sua forma de lidar com o preconceito e com a discriminação perante a sua vivência com a cultura popular, talvez seja um aprendizado direto do arquétipo das figuras de Mateus e Birico, com seu jogo de cintura de brincantes. Graças a esse jogo de cintura e ao acolhimento de alguns docentes que já trabalhavam com culturas populares na UFRN, na ocasião, Sebastião opta por continuar o curso e conquista a oportunidade de se formar e se desenvolver como artista-educador-pesquisador, contribuindo, inclusive, para o registro histórico e manutenção do Boi de Reis em sua comunidade. Sua pesquisa de mestrado envolveu o processo de criação do espetáculo de rua *Saudades Z(é)*¹⁵⁸, por ele protagonizado, que narra a história de Zé de Moura e do povo de Sítio de Santa Cruz, entremeada com sua própria história.

¹⁵⁷ O projeto pedagógico do curso de Teatro da UFRN é reformulado em 2012, entrando em vigência em 2014, quando passa a ter as culturas populares mais presentes no currículo e nos princípios formativos. Sebastião entra no curso com o currículo antigo (descrito no Capítulo 1 da presente tese), mas consegue aproveitar um pouco do currículo novo, implantado no meio de sua graduação.

¹⁵⁸ O espetáculo foi criado em colaboração com as atrizes e os atores Adriel Bezerra, César Ferrario, Hianna Camila, Hilca Honorato, Igor Barboá, Makarios Maia e Thulho César. Destes, permaneceram em cena Adriel Bezerra, César Ferrario e Igor Barboá, formando o trio de músicos-atores (SILVA, 2017). Cesar Ferrario foi também um dos fundadores do grupo Clowns de Shakespeare, de Natal/RN, grupo que integrou até meados de 2017.



Fotografia 2. Sebastião Silva em *Saudades Z(é)*. Apresentação de defesa do mestrado. Dia 06 de janeiro de 2017. Créditos: Alexandre Santos.

Não posso deixar de trazer aqui o belo relato de sua defesa de mestrado, realizada na comunidade de Sítio de Santa Cruz, com a apresentação do espetáculo referido. Na entrevista aludida, Sebastião conta que, para o dia da defesa, propôs:

[...] “Eu quero começar no pinga do meio dia, com forró, cachaça e feijoada”. Eu fiquei de meio dia até às três da tarde fazendo o meu treinamento com o forró, trazendo o corpo do brincante. Eu trago a nossa tradição do forró como aquecimento. As pessoas iam chegando e eu não saía do forró. Meio que vestindo o coro desse boi. Eu, como virginiano, estava muito preocupado com a questão do tempo e dizia para as meninas da produção: “Olha, quando der 15:30, eu vou aboiar e o aboiar significa a reunião de todos os brincantes”. E foi lindo, porque todos os mestres, todos os brincantes, aboiaram para pedir licença a Jovelino e Zé de Moura, para gente brincar no terreiro deles. Aí nós fomos vestindo a roupa, na frente do povo mesmo. Vestindo tudo, pintando o rosto, criando esse espaço do terreiro da brincadeira. Tinha um carro de som que a prefeitura disponibilizou e nós plugamos a sanfona e o microfone para um dos mestres. Então, a brincadeira ecoou e nós saímos em cortejo pela comunidade [...]. Eles nunca tinham recebido tantas pessoas. Foram 2 ônibus da universidade para levar o pessoal da turma. A defesa virou um projeto de extensão e saiu em cortejo passando pelos lugares em que Zé brincou. Fizemos reverência na casa de Jovelino e, exatamente às 17h, os Bois começaram a brincar. Cada um teve o seu tempo. O padre da comunidade me cedeu a chave da igreja e a porta da igreja foi a boca de cena. Quando foi 18h, realmente no cair da noite, com o canto dos pássaros, eu badalei o sino. Era a manifestação se presentificando. Houve um fato curioso, com o qual eu me emociono muito. No final de sua vida, Zé perdeu a voz. Ele morreu com câncer na garganta, de tanto projetar a voz sem ter técnica. Ele gritava demais e recebia muita fumaça. Quando ele descobriu o câncer na garganta, o câncer já estava bem avançado. O médico perguntou o que ele fazia e os filhos disseram que ele brincava. A questão do carvão, da fumaça e da voz que não tinha um preparo contribuíram para o desenvolvimento do câncer. Claro que ele não tinha preparo. Era um brincante, um homem do campo, que viveu da brincadeira. De fato, a brincadeira foi a profissão dele (SILVA, 2018).



Fotografia 3. *Não deixe meu boi morrer.* Cortejo de Boi de Reis no Sítio de Santa Cruz, em função da defesa de mestrado de Sebastião Silva (o brincante mais alto, segurando o estandarte), em 06 de janeiro de 2017. Créditos: Luara Florencia

Então, quando deu 18 horas, a produtora disse “é agora!”. Deu as três badaladas, eu saí da igreja. De repente eu perdi totalmente a minha voz. A produtora e Robson [Haderchpek, seu orientador] olharam para mim e acho que entenderam o que estava acontecendo. Quando eu entrava na igreja, a minha voz voltava. Quando eu saía, a minha voz sumia. Robson disse: “Você está vivendo o mito encarnado no seu corpo. É um dia muito simbólico, muito representativo. Você fala de atravessamentos na brincadeira e você está sendo atravessado nesse momento”. Nesse momento, o Makários [Maia, professor do curso de Teatro da UFRN] estava do meu lado e ele, com toda sua fé nos deuses e orixás, entrou na igreja e fez uma reza, uma bênção. A produtora avisou a todo mundo que eu tinha perdido a voz e que era preciso todo mundo ficar mais próximo, cuidar de mim, naquele momento. De certa forma, eu vivi aquilo que a família dele fez com ele, pois, quando Zé perdeu a voz, ele não deixou de brincar. E doía muito para o Sebá, em cena... No final do meu espetáculo tem a morte do Zé. Então, eu revivo esse momento de perder a voz. As pessoas entendem todo o contexto a partir do corpo, não da projeção vocal. Foi muito forte para todo mundo aquilo acontecendo. Todos os filhos dele estavam presentes (SILVA, 2018).



Fotografia 4. Sebastião Silva em *Saudades Z(é)*. Apresentação de defesa do mestrado. Dia 06 de janeiro de 2017. Créditos: Alexandre Santos.

É muito bonito perceber também a resistência, manifesta inclusive por meio de dialética, da experiência universitária para Sebastião, pois, a despeito do preconceito inicialmente sofrido, ele conta ter cursado todos os componentes curriculares da graduação de Teatro que tivessem algo a ver com os brinquedos populares, e que foi também através do estímulo de docentes do curso que passou a valorizar sua própria história e as práticas de cultura popular de sua comunidade. O Boi de Reis era pouco valorizado até em sua própria comunidade, por isso, inicialmente, Tião não o via como potência artística mas, isso mudou a partir dos estudos e pesquisas na UFRN, em especial, a partir do estímulo inicial do professor Makarios Maia, que certa vez disse para ele: “[...] no seu terreiro tem uma pérola gigantesca, que nós não temos aqui. E não sou eu que serei o mestre dessa brincadeira. Tem que ser você” (SILVA, 2018). Posteriormente, o mesmo professor veio a se envolver como artista-colaborador no processo de criação do *Saudades Z(é)*. A propósito do espetáculo, Sebastião o define como:

[...] um grito manifesto que estava sendo germinado, mas que demorou muito para nascer, pois o medo de revelar aquilo que teme sufocava o processo de nascimento dessa história. Ele nasceu, cresceu e vem se transformando a cada dia. O espetáculo é efêmero, é político, é transeunte. É o menino da rua que adentra os muros da academia e solta pipa sem medo de cortar, de ferir, de revelar as camadas estruturais que marginalizam o conhecimento, que

aprimoram a liberdade e “esquecem” da sabedoria popular. Não posso negar também que o espetáculo é uma homenagem à figura de Zé de Moura, o Mateus que inspirou toda essa pesquisa (SILVA, 2017, p. 72).

Delonguei-me um tanto mais ao narrar a trajetória de Sebá, por considerá-la exemplar no tocante às relações entre a formação superior em teatro de rua e as práticas de cultura popular. De certo e imperioso modo, as lições de Paulo Freire, com relação às questões de contexto, precisam permanentemente serem revisitadas e fazer parte das relações de educadores e educadoras que defendem e têm uma posição progressista. Na presente pesquisa pude coletar diversos relatos relacionados a tal interface. A seguir, apresento mais alguns deles.

Outras palavras, outras histórias e, talvez, outras classes sociais

Também exemplar, mas, a partir de um lugar de fala distinto, é o relato de um professor universitário nordestino da “velha guarda”, da área de artes cênicas, cuja entrevista a mim concedida, apesar de rica em informações, infelizmente não teve sua veiculação autorizada pelo colaborador. Assim, utilizarei de forma indireta o relato de tal professor, por considerá-lo extremamente relevante para o contexto desta pesquisa. Para permitir maior fluidez ao texto, passarei a chamá-lo, ficcionalmente, por Alfredo. Oriundo do agreste nordestino, o professor Alfredo narrou que teve contato indireto com os folguedos populares, desde a infância, no interior, em meados do século XX.

Seus familiares eram proprietários rurais (ele não especificou se pequenos, médios ou grandes) e, conforme seu relato, havia um “pessoal muito próximo de sua família” que era de folguedos, inclusive uma rainha de reisado, que vivia na casa de sua avó. Pelo que pude entender, esse pessoal próximo seriam as trabalhadoras e os trabalhadores da propriedade rural. Mas, Alfredo comenta que seus familiares nem saíam de casa para ver o reisado, ressaltando que acha que, na época, os folguedos não lhes interessavam, pois isso era coisa do povo, era pobre. A partir de tal fala, fica evidente que a distância mantida por sua família em relação aos folguedos era devida à origem popular destes últimos.

Logo, havia uma discriminação pela classe social de seus fazedores e fazedoras, que implicava na (des)valorização das práticas de cultura popular como algo pobre. Como não poderia ser diferente, esse tipo de discriminação já é antigo e está registrado, por exemplo, em textos do médico e folclorista soteropolitano radicado no

Rio de Janeiro, Mello Moraes Filho (1844-1919), que escreveu que “[...] o Bumba Meu Boi é o divertimento da gente de pé rapado” (MORAIS FILHO *apud* CASCUDO, 2012, p. 137) e, ao que parece, tal afirmação não era “apenas uma constatação”, mas também um julgamento estético-político-classista-moral.

Na continuidade de seu relato, Alfredo lembra de histórias contadas por seu pai, que davam conta de que seu avô eventualmente contratava palhaços Mateus para fazerem festa em seu terreiro, como incentivo para movimentar a mercearia que havia em seu sítio, para vender cachaça. Mas, os Mateus nunca eram vistos com um olhar qualificado, tratava-se só de um contrato de negócio. O professor Alfredo, já morando numa capital nordestina, envolve-se com o movimento de teatro amador, ainda no início da década de 1970. No entanto, o colaborador ressalta também que, por muito tempo, parcela considerável do movimento teatral amador da capital onde veio a se fixar não tinha interesse na temática regional, provavelmente devido à origem socioeconômica de seus integrantes, vindos da classe média.

Tais questões de classe também provavelmente refletiram na constituição de dois cursos universitários de teatro nos quais o professor em questão esteve envolvido. Pelos seus relatos, ambos os cursos não se abriram de fato para a temática regional e para as práticas de cultura popular e, só muito recentemente (em meados da década de 2010), começaram a inserir essas questões nos projetos pedagógicos e nos currículos. No momento da entrevista – ciente de meu posicionamento em relação ao tema – o professor parece fazer um *mea culpa*, como que justificando porque, de suas quase cinco décadas de teatro (e quatro delas já com envolvimento em cursos de Teatro em uma universidade pública) e a despeito de sua origem geográfica, só recentemente ele passou a defender a importância do trabalho com cultura popular e com teatro de rua na formação superior em Teatro e, ainda assim, com ressalvas, algumas das quais explicitarei mais adiante, no subcapítulo acerca do ensino de teatro de rua a partir das danças populares.

A história da inserção das práticas de cultura popular na formação superior em teatro e suas relações com o teatro de rua é complexa e permeada de preconceitos e discriminações. Parte desses preconceitos (ou julgamentos) estiveram e ainda estão introjetados nas ideologias de brincantes ou de pessoas envolvidas com a cultura popular, sendo, muitas vezes, necessário sair de seu contexto originário (como foi o caso de Tião Silva) para valorizar mais sua própria origem.

Outro caso, com nuances distintas, mas também diversos pontos de contato, é o da já citada professora alagoana Telma César Cavalcanti, da Ufal. Telma, além de professora, cantora e bailarina, é diretora e coreógrafa da Cia. dos Pés, de Maceió¹⁵⁹, com a qual desenvolve espetáculos de dança contemporânea em profícuo diálogo com as danças populares e também intervenções urbanas que mesclam dança, performance e teatro. Ela conta:

Quando eu era aluna da Ufal, do curso de Educação Física¹⁶⁰, dançava num grupo chamado Grupo de Tradições Folclóricas Professor Théo Brandão. Era desses grupos de jovens que eles chamavam de parafolclóricos. Eu dançava várias danças daqui de Alagoas, inclusive o Coco. Enquanto eu dançava nesse grupo da universidade, paralelamente, fazia balé, jazz, essas coisas. Eu não considerava essa experiência no grupo folclórico como parte da minha formação artística como bailarina. Era uma coisa que eu adorava, mas tinha um lugarzinho a parte, não entendia como integrante de meu processo de formação (CAVALCANTI, 2018b).

Para que seja melhor compreendida a fala de Telma, abro aqui um “parêntese” para tratar da diferenciação entre grupos folclóricos e parafolclóricos. O etnomusicólogo Hugo Ribeiro explica, inicialmente, que os grupos folclóricos teriam como características:

[...] o espírito coletivo, antiguidade, anonimato, e o fato de serem formados praticamente por pessoas de baixo poder aquisitivo, em sua grande maioria de baixa escolaridade. Estas características se refletem nas vestes humildes, mas bem elaboradas, nos enfeites “improvisados” e nas cantigas estróficas de fácil memorização. Estes são os grupos folclóricos, que, para preservarem a tradição, a história, não se permitem mudanças nas roupas, tampouco nas cantigas “conhecidas de todos”. São Conservadores. Com a difusão e valorização dos grupos populares, outros indivíduos, de nível cultural e financeiro superior aos anteriores, apropriam-se do “conhecimento” tradicional e organizam grupos particulares, com indumentária elaborada e vistosa, instrumentos musicais modernos e uma maior capacidade de verbalizar sobre sua prática. Não ligados à antiguidade, possuem maior liberdade de criação musical e modificação estrutural interna. Estes são, portanto, denominados parafolclóricos que, ao possuírem toda uma característica burguês-urbana, acabam por serem constantemente convidados para desfilar em eventos de maior porte, abrilhantando as festas com ares de eventos culturais, sem choque nem agressão à elite dominante; tornando-se assim, representantes oficiais da cultura popular de determinada região (RIBEIRO, 2007, p. 2-3).

No entanto, Ribeiro (2007) ressalta que tal classificação, elaborada no contexto do movimento folclorista brasileiro e, muitas vezes, utilizada por órgãos públicos e introjetada nos próprios grupos populares, está dissociada da realidade popular,

¹⁵⁹ Cf. <http://companhiadospes.blogspot.com/>

¹⁶⁰ Telma cursou Educação Física, na Ufal, entre 1983 e 1987.

significadamente complexa. Analisando o contexto folclórico de Sergipe, no início do século XXI, o autor em questão aponta que as distinções entre o que seria folclórico ou parafolclórico variam de lugar em lugar e que, em geral, os grupos sempre se denominam como folclóricos, sendo a denominação de parafolclórico uma taxação externa. Um efeito negativo de tal diferenciação seria a tentativa de “congelar” as práticas de cultura popular em expressões folclóricas, moldando um padrão de comportamento e inibindo a inovação, tornando-as um “museu a céu aberto”. Assim, Ribeiro, de um modo absolutamente potente e humano – e de uma alteridade incontestável – considera que a defesa da cultura popular deva

[...] concentrar em preservar o ser humano, a pessoa que está por trás de todo acontecimento, ao invés de se fixar nos objetos. A música, os grupos populares, folguedos, são mais do que um artefato que se deva guardar no armário ou se expor nas prateleiras quando for conveniente. A beleza não está simplesmente na música, nas roupas ou nas danças. É na alegria do indivíduo que ela se destila, seja brincando ou louvando. É o bem estar dele que deve ser preservado e não um punhado de tecidos, gestos e palavras (RIBEIRO, 2007, p. 8).

Retornando à trajetória de Telma César, ao terminar o curso de Educação Física, a artista alagoana foi para São Paulo, para se profissionalizar como bailarina. Após diversos cursos e audições, em 1988 foi selecionada, exatamente devido à sua experiência no grupo parafolclórico, para participar de um projeto de pesquisa coordenado pela coreógrafa Célia Gouvea¹⁶¹, chamado “A Identidade da Dança Nacional”.

[...] Além de eu fazer as aulas com a coreógrafa e dançar na companhia, ela [Célia Gouvea] me pediu para ensinar as danças populares para as pessoas. Eu ensinava de uma maneira tradicional, fazia o passo para eles repetirem. Mas, eu olhava para eles e faltava alguma coisa, sabe? Um olhar... Não sei... Algo que eu não conseguia passar. Eu os observava, eles estavam no ritmo, mas não estavam dançando (CAVALCANTI, 2018b).

¹⁶¹ Célia Regina Vilas Bôas Gouvêa, nascida em Campinas/SP, em 1944, é coreógrafa, bailarina, autora e diretora teatral. Juntamente com seu marido, o diretor teatral belga Maurice Vaneau (que foi diretor artístico do Teatro Brasileiro de Comédia em duas ocasiões), fundou o grupo Teatro de Dança de São Paulo, estreando com *Caminhada I, II e III*, em 1974. O espetáculo foi considerado um marco no desenvolvimento da dança contemporânea em São Paulo. Criou mais de 50 coreografias, tendo recebido diversos prêmios, entre eles, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), Funarte, além de bolsas da FAPESP, CNPQ e Fundação Guggenheim (GOUVÊA, 2019a e 2019b).

Em São Paulo, Telma estudou com Klauss Vianna¹⁶² e Ivaldo Bertazzo¹⁶³ e também teve aulas do método de Rudolf Laban¹⁶⁴. Tais artistas e seus métodos a auxiliaram a pensar formas diferentes de ensino de danças populares, não focadas apenas nos passos. Junto a outras parceiras, aos poucos começou a unir sua experiência em danças populares com as novas experiências em dança contemporânea até desenvolver, com Elizabeth (Betinha) Menezes uma metodologia de ensino de danças populares. Nesse processo, Telma percebeu que não era possível dissociar movimento do canto, no ensino de danças populares. É curioso observar, pois, de certa forma, foi preciso Telma ir a São Paulo para se reencontrar com as danças populares e consigo mesma!

O relato de Telma César pode nos remeter às reflexões anteriormente citadas de Schwarz (2014), em torno do “nacional por subtração”. Os esforços criativos e pedagógicos da artista alagoana, a partir das provocações surgidas no seio da dança contemporânea paulistana, dialogam com aspectos da análise dialética de Schwarz, na medida em que friccionam as questões da imitação e da chamada originalidade. Voltemos, porém, novamente à trajetória da bailarina e professora, que nos trará mais indicadores nesse sentido.

Ao retornar a Maceió, Telma se envolveu com diversos projetos de dança, até ingressar no recém-criado curso de Dança da Ufal, em 2006. No entanto, em Alagoas, a recepção às danças populares na universidade não foi tão calorosa quanto aquela de São Paulo entre os/as criadores/as da dança contemporânea, pois,

[...] São perspectivas que não interessavam aos alunos [de Dança]¹⁶⁵ e eu acho que isso tem a ver com autoestima. [...] o ideário da colonização francesa do início do século – que fez construir a Associação Comercial de

¹⁶² “Klauss Ribeiro Vianna (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1928 – São Paulo, São Paulo, 1992). Preparador corporal, coreógrafo, professor, bailarino. Responsável por trazer estudos anatômicos para a sala de aula, busca compreender, por meio do corpo, o que seria “uma dança brasileira” – mote modernista de sua trajetória. É precursor dos entendimentos de Consciência/ Expressão Corporal, associados à materialidade do corpo” (VIANNA, 2019b).

¹⁶³ Nascido em São Paulo, em 1949, “Ivaldo Bertazzo é pesquisador, educador e um dos mais conhecidos coreógrafos brasileiros, além de bailarino, terapeuta corporal, diretor e empreendedor cultural. Criador do Método Bertazzo de Reeducação do Movimento, desde os anos 70, trabalha na reeducação do movimento e na transformação do gesto como manifestação da própria individualidade” (BERNARDI, 2017).

¹⁶⁴ Rudolf von Laban (1879-1958), bailarino, coreógrafo e pesquisador austro-húngaro, cujos estudos abarcaram, entre outros aspectos, a Expressividade ou dinâmica do movimento (CAVALCANTI, 2018a).

¹⁶⁵ Telma César Cavalcanti (2020) destaca que sua análise diz respeito ao período em que teve a experiência de ensino das danças populares no curso de Dança da Ufal, entre 2007 e 2010, mas que, atualmente, a recepção das danças populares no curso pode ter mudado.

Maceió, com colunas gregas – continua. [...] o ideário dominante continua sendo eurocêntrico. Melhorou um pouco depois do movimento *Mangue beat*¹⁶⁶ e das reverberações do maracatu. Mas, aqui em Maceió isso só atingiu um gueto. [...] tem a ver com classe social.

No Recife também existe uma divisão de classes muito forte, mas na classe alta pernambucana têm muitos intelectuais que, de alguma maneira, mediam isso. Os intelectuais alagoanos não fazem essa mediação. A maioria deles foi embora [...].

Quando eu morava em São Paulo, nas minhas férias, vinha pra cá e corria atrás dos mestres, por conta do meu trabalho lá. Mas, eu sempre fui sozinha para as periferias, nunca encontrei um amigo, alguém que tivesse curiosidade de ir junto. Era inclusive perigoso, naquele momento. Em Maceió, quem frequenta e pratica os folguedos é a classe popular. Nos festivais, quem vai são os pobres e os turistas. A visão continua sendo folclorizada. Existe muito claramente uma divisão de classe, as pessoas da elite não se envolvem com os folguedos. [...]

Eles [os alunos] não conseguiam entender aquilo como aula de dança, para eles aquilo era um jogo, outra coisa. A Joelma [Ferreira], por exemplo, que dança na Cia. dos Pés, quando entrou no curso de Dança, dançava Taieira¹⁶⁷, Quadrilha¹⁶⁸, mas, ela achava que tinha chegado vazia ao curso (CAVALCANTI, 2018b).

É possível fazer também um breve paralelo do relato de Telma César acerca da experiência de Joelma Ferreira no curso de Dança da Ufal, com o relato de Wanderlândia Melo, egressa do curso de Teatro da mesma universidade. Em entrevista a mim concedida, Wanderlândia narra lembranças de sua infância em Garanhuns/PE: “[...] eu via muito mamulengo na praça que fica no centro da cidade, com as histórias do Boi, da Catirina, do Mateu, mas nunca considerei isso teatro” (GEIZA; MELO, 2018). Por isso, quando, aos 16 anos, ela começou a fazer oficina de teatro em um Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) de sua cidade, considerava que nunca tinha visto teatro. Sua percepção de que seu contato com as artes cênicas vinha desde a infância só se consolida na própria universidade, pois somente então começa a valorizar as formas populares de teatro no mesmo patamar que o “teatro de palco”.

¹⁶⁶ Movimento musical surgido na cidade do Recife, no início dos anos 90, cujos principais agentes foram jovens da periferia. Uma forte característica do movimento é a junção de ritmos, temas e referências de manifestações regionais com temas urbanos e ritmos contemporâneos como o rap e o rock, difundidos a partir dos países do centro do capitalismo. Assim, os grupos da “cena” Mangue fundiram, por exemplo, rap e repente, e punk rock, samba e funk. O movimento teve como principais ícones os grupos Chico Science e Nação Zumbi, liderado pelo cantor e compositor Chico Science (1966-1997); e Mundo Livre S/A, sob a liderança de Fred Zero Quatro (1965-) (TESSER, 2007).

¹⁶⁷ A taieira é uma dança-cortejo de caráter religioso afro-brasileiro que faz louvação a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário (ROCHA, 1984 *apud* CAVALCANTI, 2018a).

¹⁶⁸ Dança muito popular no Nordeste, dançada principalmente na época das festas juninas. É derivada da dança palaciana de mesmo nome, do século XIX, que abria os bailes da corte na América e na Europa (CASCUDO, 2012).

Mas, voltando à trajetória de Telma César, aos poucos a professora alagoana foi migrando para o curso de Teatro, onde sentiu mais receptividade.

[...] Os alunos de Teatro estão muito mais abertos e captam muito mais [...] do que os alunos de Dança. Acho que isso acontece porque os alunos de dança já têm pré-concepções sobre o que é dança, o que é dançar, já têm uma expectativa sobre um professor de dança, que eu acho que cria bloqueios. Quando a cabeça está fechada, o corpo fecha também [...]. Já os alunos de teatro não têm essa expectativa sobre a dança [...]. [...] chegam mais abertos também para os espetáculos [...] inclusive os meus espetáculos, porque acho que os alunos de Dança recebem meus espetáculos com maior estranheza, menos identificação. Provavelmente devido aos repertórios que eles trazem, aos estilos que praticam... (CAVALCANTI, 2018b).

Na entrevista a mim concedida, Telma César comenta ainda ser curioso perceber que a iniciativa de trazer os folguedos populares como centro do currículo do curso de Teatro da Ufal (a partir do projeto pedagógico de 2014), partiu exatamente de dois paulistas, Ivanildo Piccoli e Marcelo Gianini. A professora ressalta que a implantação do projeto está sendo bem-sucedida, pois reverbera positivamente na estudantada.

A respeito desse aparente (entretanto, real) paradoxo: a necessidade do estudo das práticas de cultura popular num curso de Teatro em Alagoas ser defendida por paulistas, Ivanildo Piccoli dos Santos, em entrevista a mim concedida, também tece uma análise crítica. Ele relata que, no corpo docente do curso da UFAL, desde muito antes de ele e Marcelo Gianini chegarem por lá, havia docentes que se dedicavam à cultura popular, como pesquisadores, músicos, bailarinos ou coreógrafos. Entre as diversas práticas de cultura popular com as quais os docentes mais experientes da Ufal estão envolvidos encontram-se Boi, Quadrilha, Pastoril, Banda de Pífanos e danças populares alagoanas, em geral.

[...] Mas, há uma contradição grande, pois apesar de todos terem envolvimento com a cultura popular, para eles isso não é teatro, é folclore. Por exemplo, eles têm dificuldades em acreditar que as figuras do Boi possam ter paralelos com personagens teatrais. Tirando a Telma, pois ela tem consciência cênica, da dança, e constrói essas intersecções no seu próprio mestrado (em sua dissertação ela já fala disso). Então, tirando ela, todos os outros não relacionam teatro e cultura popular. Fora da universidade é uma coisa, lá dentro é outra. Lá dentro tem que ter Stanislavski, decorar texto... Acho que isso é influência da formação deles, de como era a escola técnica antigamente. Aí, eles acreditam que teatro é somente o texto decorado clássico ou a interpretação dramática que vai fazer o público se emocionar ou só chorar. Mas, nós [Ivanildo, Gianini e Telma] conseguimos que esse viés da cultura popular fosse aceito por eles. Porém, no fundo, muitos desconfiam, acham que não vai dar certo, têm certeza que daqui a pouco vai ter de mudar de novo. Mas, se permitiram, porque eles se sentiram confortáveis, já que a

cultura popular é um assunto que eles conhecem, que eles dominam, então de algum jeito podem fazer (SANTOS, 2018).

Como esforço historiográfico, de encontrar indícios de inserção das práticas de cultura popular na formação superior em Teatro no Brasil e, especificamente no exemplo ora em foco, acerca da Ufal, apresento o relato de Ricardo Araújo, egresso do curso de Teatro da Ufal e atualmente professor de Artes no Instituto Federal de Alagoas (Ifal), campus Maragogi, onde desenvolve significativo trabalho junto a estudantes de Ensino Médio Técnico, envolvendo as culturas populares no ensino e extensão.

Ricardo começou a fazer teatro ainda criança, em meados da década de 1970, na igreja da comunidade católica de Santo Antônio, no marginalizado bairro Jacintinho, em Maceió, impulsionado pela liderança religiosa de Dom Hélder Câmara (1909-1999)¹⁶⁹ na região Nordeste. Foi um dos fundadores e líderes do grupo Nossa História (1988-1996) – provavelmente o primeiro grupo de teatro de rua (assim reconhecido)¹⁷⁰ da capital alagoana. Surgido no seio do movimento das Comunidades Eclesiais de Base - CEBs - e das pastorais da juventude do meio popular, o grupo Nossa História era ligado ao Movimento de Teatro Popular – MTP¹⁷¹ Nordeste II, relacionado à Igreja Católica. Tal regional do movimento envolvia quatro estados: Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas (ARAÚJO, 2006 e 2018d).

¹⁶⁹ Em 1964, Dom Hélder Câmara foi nomeado Arcebispo de Olinda e Recife, permanecendo neste cargo durante vinte anos. Tornou-se um importante líder religioso e político, lutando contra o autoritarismo e os abusos aos direitos humanos perpetrados pelos agentes da ditadura. Defendeu um ideário cristão de caridade e justiça social, em defesa dos pobres e oprimidos. Criou diversos projetos sociais e organizações pastorais, destinados a atender as comunidades do Nordeste, que viviam em situação de miséria (MACHADO, 2019).

¹⁷⁰ Informação reiterada por Abides de Oliveira - autor de publicações acerca do teatro alagoano - em entrevista a mim concedida (OLIVEIRA, 2018). Como relata Ricardo Araújo (2018d), inicialmente o Nossa História não se reconhecia como um grupo de teatro de rua, pois – talvez por não virem de uma trajetória acadêmica – a questão da nomenclatura não era relevante para seus integrantes. De qualquer forma, o primeiro espetáculo do grupo, *Eva morreu*, era feito principalmente na rua, em caráter processional. Já em 1995, com o espetáculo *Enquanto isso na vida real ou A reforma da casa*, o grupo ganhou o prêmio de melhor espetáculo de rua e Ricardo o de melhor ator, em um festival de teatro em Maceió.

¹⁷¹ No Nordeste, diversos grupos de teatro de rua surgiram da ala progressista da Igreja Católica. O citado MTP Nordeste II fazia referência à Regional Nordeste II da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil - CNBB. Conforme pesquisas e entrevistas realizadas por Leidson Ferraz (2005, 2009, 2018), em Pernambuco além dos grupos ligados à Igreja, já havia uma organização independente dos grupos de teatro popular e de rua, que também veio a se chamar Movimento de Teatro Popular (MTP/PE), tendo feito parte, por um período, da estrutura da Federação de Teatro Amador de Pernambuco - Feteape. Porém, ainda de acordo com Ferraz (*ibid.*) os MTPs “laico” e religioso tiveram contato e intercâmbio. A respeito da ala paraibana do MTP Nordeste II, especialmente acerca dos trabalhos de Heliton e Marta Santana, vale a pena conferir a tese de doutorado de Valdir de Lima Silva (2019). O MTP/PE segue em atividade na atualidade e congrega diversos grupos de teatro de rua pernambucanos.

[...] Não tivemos uma escola, um lugar de aprendizado específico. Ou melhor, tivemos os circos que vinham para os bairros. Nos circos havia os dramas e eles eram maravilhosos. Numa noite apresentavam uma parte da história e se você quisesse ver o restante, teria que comprar o ingresso novamente. Isso era fantástico! Os circos eram nossa principal referência aqui em Maceió, nos bairros. Eu era do bairro Jacintinho. [...] Toda minha história está muito ligada ao Jacintinho, que é um bairro periférico, discriminado ainda hoje, de resistência (ARAÚJO, 2018d).

Após o término do grupo Nossa História, Ricardo Araújo continuou trabalhando com teatro de rua, teatro comunitário e teatro político, principalmente com o Grupo Trajes, Comédia e Companhia, que existe até hoje, mas do qual Ricardo não faz mais parte. Em 1999, o professor e artista alagoano entrou no curso de Licenciatura em Teatro da Ufal, mas como relata em entrevista a mim concedida, “[...] à época, o curso não tinha nada que fosse mais relacionado às linguagens de rua, ou de teatro popular, folguedos etc” (ARAÚJO, 2018d).

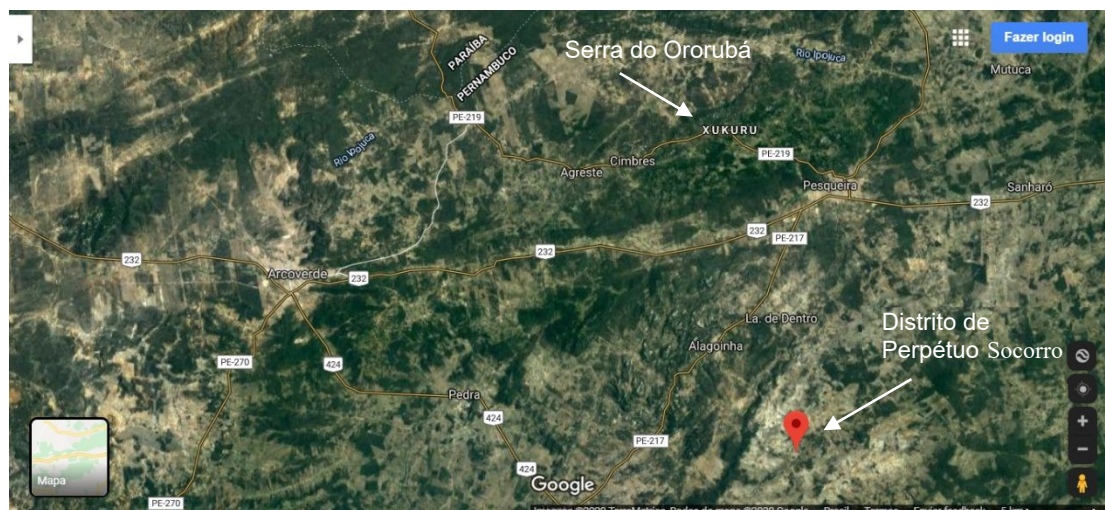
É impossível deixar de traçar um paralelo da narrativa de Ricardo Araújo com a de Sebastião Silva. Ambos vindos de contextos populares, com experiências artísticas relevantes em suas comunidades de origem, chegando em cursos de Licenciatura em Teatro em universidades públicas no Nordeste brasileiro e se depararam com um currículo e uma formação acadêmica que, em grande medida, desconsidera suas importantes trajetórias. O caso de Ricardo é ainda mais grave, uma vez que, ao entrar na universidade, ele já era um artista maduro, com atuação reconhecida em Maceió e no estado de Alagoas. Mas, talvez pelo tipo de teatro que fazia, pela comunidade pobre de onde vinha e pela classe social com a qual preferencialmente trabalhava, sua experiência artística foi desconsiderada durante a maior parte de sua formação universitária, o que expressava uma dicotomia entre um suposto e idealizado “bom teatro”, que seria ensinado na universidade, e um teatro “pobre”, mas, real, que envolvia e fazia sentido para milhares de pessoas, nos bairros populares de Maceió e nos interiores de Alagoas e do Nordeste, em geral. Na conversa com Ricardo, acerca de suas experiências de extensão no Ifal, ele considera:

[...] acho que ainda tenho uma grande deficiência em relação aos folguedos. Eu venho do teatro popular, conheço os folguedos, mas acho que é muito limitado o meu conhecimento. O pastoril e o Boi foram parte da minha vida, mas conceitualmente eu não domino isso (ARAÚJO, 2018d).

Tal deficiência pode ser creditada, em parte, à formação, de certo modo, classista (do ponto de vista da cultura hegemônica) por ele recebida em sua graduação na Ufal. O curso que, então, não promovia relação significativa com as manifestações e práticas de cultura popular, não permitiu que ele se aprofundasse academicamente nesse campo, a fim de aprimorar sua práxis. Seu percurso, nesse sentido, foi especialmente pela via da educação informal, sobretudo como decorrência de sua vida prática, em contato com um conjunto milenar de saberes, acumulados e transmitidos oralmente, a partir de suas vivências desde à infância junto aos folguedos e também de seus estudos posteriores, no bojo de sua atuação como educador e diretor teatral. Ainda acerca desse assunto, Ricardo pondera: “[...] penso que é importante que essas experiências populares, essa parte da história do teatro alagoano, chegue na Licenciatura. A maior parte dos professores de teatro que está sendo formada não irá trabalhar em colégios ricos. Esses profissionais irão trabalhar, muitas vezes, na periferia [...]” (*id.*, *ibid.*).

Ou seja, estudantes formados a partir de um projeto pedagógico classista, estariam sendo direcionados (ou deformados) para atuar com um público muito restrito, que tem acesso a um teatro burguês. Não se trata, obviamente, de propor a restrição do acesso de estudantes da rede pública ao teatro hegemônico, mas de considerar como igualmente válidas as experiências e repertórios cênicos (em sentido amplo) trazidos por discentes da classe trabalhadora. Bons exemplos de projetos pedagógicos nesse sentido são os já citados cursos da UFRN (a partir de 2012) e da própria Ufal (a partir de 2014).

No mesmo curso de Teatro da Ufal onde estudou Ricardo Araújo, mas mais recentemente, Emerson (Meson) de Lira, teve uma experiência acadêmica bem distinta, na qual as práticas de cultura popular foram centrais para sua formação. Pernambucano, Meson cresceu no pequeno distrito de Perpétuo Socorro, pertencente ao município de Alagoinha/PE, onde desde cedo conviveu e se envolveu com folguedos e com as culturas populares, de forma geral.



Fotografia 5: região de Arcoverde, no sertão pernambucano. Em destaque o distrito de Perpétuo Socorro (município de Alagoinha) e a Serra do Ororubá, território do povo Xukuru.
Fonte: Google Maps. Acesso em 03 de janeiro de 2020.

Em entrevista a mim concedida, o egresso da Ufal relata:

Na minha infância e adolescência também vivenciei muito os folguedos. Os que, ainda, “persistem” por lá são especialmente os natalinos, o Reisado e o Pastoril. Meu pai tocava esses folguedos. Antes, minha bisavó - já falecida, tomava conta e minha avó cantava. Cresci acompanhando essas manifestações natalinas. Têm os folguedos de São João (as Quadrilhas e o Coco), os carnavalescos, mas o maior é o de Natal, além da Paixão de Cristo, que a comunidade ainda se envolve. [...] Havia também o frevo, que não se mantém mais [...]. Lá há também a tradição da palhoça, que é uma estrutura de madeira e palha, fazendo um grande barracão, onde as pessoas dançam as músicas tradicionais e fazem fogueira; tem a dança de fita e a dança de São João. Acho que a comunidade vai fazer 80 anos. Inicialmente, nas festas da padroeira, era apresentado um Drama. Uma das filhas dos fundadores, falava que na festa de setembro, na sexta-feira, era aberto para toda a comunidade se apresentar. As pessoas recitavam poemas, cantavam e, grupos de teatro, geralmente ligados à religião, se apresentavam. Na época, a comunidade ainda não se chamava Perpétuo Socorro, o nome de sua padroeira (LIRA, 2018).

Pelo relatado por Emerson, até hoje nenhum grupo de teatro de fora do distrito se apresentou em Perpétuo Socorro. A comunidade já recebeu apresentações de dança e outras linguagens artísticas, mas, de teatro, *strictu sensu*, não. Ou seja, antes de sair de sua pequena comunidade, seu perfil era muito parecido com o de Sebastião Silva: sua experiência cênica era prioritariamente ligada à cultura popular. Porém, além dos folguedos, Emerson traz ainda uma rica experiência com o povo indígena Xukuru¹⁷², de onde vem parte de seus antepassados maternos. Trago aqui parte de

¹⁷² “Os Xukuru habitam um conjunto de montanhas, conhecido como Serra do Ororubá, no estado de Pernambuco. Os registros sobre esses índios datam do século XVI e desde então indicavam que a sua ocupação nessa região já sofria transformações devido aos violentos processos de expropriação de

seus relatos junto ao povo Xukuru, que denotam a riqueza e complexidade das práticas de cultura popular em nosso violento e miscigenado país. Em 2005, com 13 anos de idade, Meson sobe a Serra do Ororubá junto com sua bisavó, Leonila Pereira da Silva, da etnia Xukuru, para visitar seus parentes, num período de festividade, em comemoração à retomada da terra tradicional.

[...] Chegamos lá, estavam todos os índios reunidos. No dia anterior havia acontecido alguns rituais, que não pude participar. Quando chegamos, ia rolar a “missa” do cacique. O padre realiza a missa, com estrutura católica, mas todos os santos e santas nomeados na missa não têm nome ocidental, mas indígena. A missa nasceu naquela Serra, com o sincretismo. Depois da missa, subimos para um terreiro, onde havia uma pequena oca e onde acontecia o toré. Do toré, subimos para um lajedo. No lajedo, tem um momento de umbanda. Chamaram todos os caboclos, todas as entidades. Foi o meu primeiro contato com a umbanda. Foi tudo muito bonito.

Na noite anterior tinha acontecido o momento da Jurema¹⁷³, mas era restrito, só alguns podiam tomar. No caso, quem tivesse alguma função no trabalho espiritual. Na festa de Reis, que é em janeiro, a Jurema é liberada para outros filhos, mas naquele ritual do meio do ano, não. Isso acontece em 20 de junho. É a lembrança do assassinato do cacique, uma homenagem a ele e ao momento político da comunidade, da retomada das terras. Aí dia 24 de junho tem o São João, que acontece junto com a Festa da Madeira, uma festa tradicional deles, onde aparecem umas figuras cômicas, que são uma espécie de palhaços da cultura Xukuru.

Os festejos deles são muito peculiares [...]. Por exemplo, tem uma missa durante a manhã e à noite os homens vão para uma barraca. Hoje em dia algumas mulheres também participam desse ritual. Nessa barraca, acontece um culto que ninguém de fora costuma participar. Eu presenciei esse culto duas vezes [...]. Acontece o cachimbado, que é o momento de fumo e defumação e de tomar Jurema. Quando dá meia noite, aí volta o sincretismo, eles cantam música de umbanda, algumas pessoas incorporam, por exemplo, a Caipora, uma cabocla, e vão pra mata buscar não sei o quê. Eu sei que eu entrei na mata irradiado, incorporado. Geralmente eles voltam indicando onde tem madeira para ser retirada. No outro dia, os homens vão retirar a madeira para fazer a fogueira do São João.

Durante o dia, enquanto os homens estão cortando madeira, as mulheres estão fazendo as comidas com macaxeira [...]. Quando é a noite, fazem uma grande fogueira e comemoram o São João. No São João mesmo [...] chamam por Tupã. A todo momento chamam por outros santos, mas é festa de São João, porque tem bandeirola, tem os fogos de artifícios, tem comida de milho. Ainda nesse momento tem a presença do que eu vou chamar de palhaço,

suas terras [...] Desde muito tempo conflitos entre os Xukuru e os fazendeiros e políticos locais são constantes, mas sua intensificação se deu especialmente com o início do processo demarcatório de suas terras em 1989. O assassinato de um importante líder xukuru, de outros dois índios e de um procurador, no fim da década de 1990, foram tentativas de inibir o andamento do processo de regularização da Terra Xukuru, assim como os inúmeros processos jurídicos e administrativos que surgiram no caminho. A Terra Indígena somente foi homologada em 2001. A crença na natureza sagrada é outra característica importante desse povo. É nos terreiros distribuídos nesse território que os rituais religiosos são realizados e constituem o espaço de contato com os caboclos e encantados. O toré se destaca nesse contexto como a principal manifestação do sistema cosmológico xukuru [...]. Os Xukuru falam apenas o português, no entanto conhecem cerca de 800 palavras de um léxico que remete a uma língua indígena antiga. Contavam em 2007 com uma população estimada em 10.536 (Funasa/Siasi)” (NEVES; FIALHO, 2018).

¹⁷³ Bebida com potencial psicoativo, feita de partes de árvore do mesmo nome e utilizada em rituais de diversos povos indígenas do Nordeste brasileiro.

porque ainda não sei como denominar mais exatamente. São duas figuras, que têm um nome difícil, algo como *txukidã*¹⁷⁴. Não sei bem como se escreve. Eles fazem graça, têm vestimentas de palha, uma vestimenta engraçada. Eles têm movimentos muito engraçados e a palha os ajuda a gerarem graça. É muito bonito. Essas figuras saem num momento religioso, assumem esse papel nessa festividade, que é a Festa da Madeira/festa junina. Eles só estão lá nesse momento. [...] (LIRA, 2018).

A partir de tal relato, podemos retomar as reflexões de Hugo Ribeiro (2007), no sentido de nos questionarmos: o que seria tradicional nas referidas práticas culturais do povo Xukuru? As “caixinhas” do que seria folclórico ou parafolclórico são absolutamente inadequadas para analisar ou classificar tais práticas. Assim, reitero a defesa de diversos autores e autoras já referidos, no sentido de compreender as práticas de cultura popular no plural e pensar, de forma complexa, como inserir tais experiências na formação superior em Teatro.

Além dos folguedos de sua comunidade originária e das práticas culturais de seus parentes xukurus, o egresso da Ufal ressalta ainda a importância do contato com o Coco e o Cavalo Marinho¹⁷⁵, proporcionadas pela vivência em festivais, em especial o Festival de Inverno de Garanhuns - FIG - e o Festival de Coco de Arcoverde. Anos depois, já morando em Recife e estudando Dança (sua primeira graduação) na UFPE, Meson viria a se tornar um brincante de Cavalo Marinho, acompanhando a Mestra Quitéria, no Cavalo Marinho Estrela Dourada. Se fôssemos utilizar a classificação de certa vertente do movimento folclórico, poderíamos dizer que, na tessitura da formação cultural de Meson de Lira estão entremeadas suas experiências como “brincante da tradição” e também como acadêmico e “dançarino parafolclórico”, alguém que tomou contato com algumas danças e folguedos em um contexto turístico, em festivais culturais e também como estudante universitário. Onde termina sua experiência preservando a tradição e onde começa a prática de renovação e

¹⁷⁴ Nos artigos acerca do povo Xukuru a que tive acesso, não encontrei referências a essa figura cômica, uma espécie de palhaço.

¹⁷⁵ Conforme Ivanildo Piccoli dos Santos (2008), o Cavalo-marinho é uma derivação do Bumba-meu-boi, que em Pernambuco se sobressai entre outras variantes dos folguedos do Boi. “[...] Grande parte das personagens do Cavalo-marinho surgiu das relações codificadas do ambiente dos engenhos [...] As “figuras”, como são chamados os personagens, não aparecem segundo uma ordem fixa, rígida. Em cada apresentação, aparecem as figuras que foram escolhidas no momento, seja pela possibilidade dos brincantes presentes, que muitas vezes não sabem “botar”, “colocar” (interpretar – no sentido de conhecer as falas, canções e movimentação que as caracteriza). O mestre deve ter experimentado, por anos, muitas destas principais personagens. Ele escolhe as figuras que irão surgir na brincadeira da noite (período da apresentação), mandando seu brincante se preparar minutos antes de entrar, influenciado até pela reação do público. As apresentações, por serem fragmentadas, são geralmente unidas por pequenas participações dos cômicos, Mateus, Bastião e Catirina, ou unidas por danças, como é o caso mais frequente da dança dos arcos, inspirada diretamente nas danças ibéricas em homenagem a São Gonçalo, e a temas da natividade” (SANTOS, 2008, p. 65-6).

transformação? Mais uma vez as classificações dos folcloristas não dão conta da realidade pesquisada e, por isso, é preciso ir além delas. Com vários desafios e contradições, seu percurso na graduação em Teatro da Ufal nos indica algumas formas de trabalho tendo como base a complexidade cultural do povo brasileiro, se assim for possível denominá-lo.

Meson ingressa no curso de Teatro da Ufal em 2013, portanto, antes da vigência do projeto pedagógico divisor de águas no sentido do diálogo com as culturas populares (PPC de 2014), no entanto, participa da transição dos dois projetos pedagógicos e consegue aproveitar parte dos novos componentes curriculares ofertados de 2015 em diante. Desde o início do curso, se envolve com projetos de extensão na área de cultura popular. Já existia na universidade o grupo Clowns de Quinta¹⁷⁶ (voltado aos estudos circenses), à época coordenado pelo professor Ivanildo Piccoli, recém-chegado na universidade. Algum tempo depois foi criado também o projeto de extensão Nós e Quiprocós¹⁷⁷, de *commedia dell'arte*, sob coordenação do mesmo professor. O acadêmico pernambucano conta que ele e Wanderlândia Melo, sua colega de curso, devido às suas vivências com folguedos populares, demandaram do professor Ivanildo a criação de um grupo de pesquisa e extensão em máscaras teatrais, que veio a ser o Nós e Quiprocós. “Nosso” brincante ressalta ainda que, a época de sua entrada na Ufal, o projeto pedagógico do curso de Teatro era muito eurocêntrico. Mas, aos poucos, com a inserção da disciplina Projetos Integradores no currículo, a realidade regional começou a ser mais abordada.

[...] Em algumas outras disciplinas, com o Washington D'anunciação¹⁷⁸ e o Acioli¹⁷⁹, nós também tivemos algumas experiências na rua, a partir dos folguedos. Na disciplina Projetos Integradores, com o Washington, a gente vivenciou a praça. Essa disciplina estava relacionada ao folguedo dos bandos. É um folguedo daqui, em que as pessoas se fantasiam e brincam. Com ele nós trabalhávamos a parte cenográfica, figurino e maquiagem dos folguedos. A turma da disciplina do Washington era difícil de trabalhar, pois havia muitos evangélicos, cristãos, todos com muitos pudores dentro da sala, mas até que eles se permitiram brincar. Nós fomos expandindo os exercícios, da sala para o pátio e do pátio para a praça. Entre os próprios alunos havia a necessidade de sair da sala de aula. Então, nos permitimos ir para a praça, fazer o cortejo e voltar. O Washington toca pífano, aí ele ia tocando pífano ou alguém ia tocando mais algum instrumento e cantando. O cortejo ia do

¹⁷⁶ Grupo de palhaços e palhaças de Maceió, com forte atuação em teatro de rua. Surgido em 2012, inicialmente como projeto de extensão do curso de Teatro da Ufal, na atualidade trabalha de forma profissional, independentemente da universidade. Para mais informações: <https://www.facebook.com/grupoclawnsdequinta/>

¹⁷⁷ Projeto de extensão do curso de Teatro da Ufal, que durou de 2014 a 2016.

¹⁷⁸ Professor do curso de Teatro da Ufal, que integra uma banda de pífanos em Maceió.

¹⁷⁹ José Acioli da Silva Filho, professor do curso de Teatro da Ufal.

Espaço Cultural para a praça e voltava. Com o Washington nós tivemos Projeto Integrador 1, Jogos teatrais 1, Filosofia da Arte e Iluminação.

O Acioli também já estava começando a envolver folguedos dentro das disciplinas dele. As disciplinas começavam a misturar os dois PPCs, de 2006 e 2015. Na disciplina do Acioli a gente também vivenciou a rua, mais especificamente a praça. Dentro da disciplina, nós brincamos com os personagens do cançãoeiro popular, trazendo as lembranças das coisas que a gente ouvia quando era criança. Relacionamos as lendas e aspectos que envolviam o mito e a mitologia na nossa infância com o folguedo do bando. Aí eu fiz uma máscara corporal, que existe lá em Pesqueira, que se chama Caipora. Essa máscara é do carnaval. Fizemos um cortejo aqui na praça com esses personagens e depois fomos vivenciar o folguedo lá na Praça dos Martírios, que é uma praça em frente ao antigo palácio do governo (atual Museu Floriano Peixoto). Nesse trabalho se juntaram as disciplinas Projeto Integrador e Figurino.

Mas, mesmo essas disciplinas que foram voltadas para os folguedos, nós não vivenciamos de fato os folguedos, pois não fomos às comunidades, participar, conhecer os mestres, brincar com eles. Não tivemos essa relação. Eu acho que os alunos queriam vivenciar, mas, [...] nós não tivemos essa relação [...]. Acredito que a cena regional entra na universidade por necessidade de contato, mesmo. Foram muitos questionamentos dos próprios alunos e professores, porque aqui é um estado muito rico culturalmente e a universidade não tinha contato com essa cultura. Não havia nem o interesse do curso de Teatro de se aproximar desses folguedos, dessas pessoas que fazem cultura dentro do estado. Mas, isso foi aos poucos. Em 2014, quando entrei na universidade, isso ainda dependia muito do interesse do aluno. Por exemplo, o professor passava alguma pesquisa e o aluno ia pesquisar alguma coisa próxima a um folguedo, ou às pessoas que fazem arte na rua. Acho que foram os questionamentos dos próprios alunos que fizeram o PPC mudar (LIRA, 2018).

Como é possível perceber pelo relato de Meson de Lira, a aproximação às práticas alagoanas de cultura popular, por parte do curso de Teatro da Ufal não é um exercício simples e gera inúmeros desafios, que passam pela necessidade de contato e convívio com mestras e mestres, até o preconceito (religioso ou classista) de parcela das e dos discentes. Como o foco deste subcapítulo é a “chegança” do popular na universidade, não me delongarei muito na metodologia de ensino, pesquisa e extensão em culturas populares, mas voltarei a esse assunto no próximo subcapítulo. Por ora, encerro a narrativa da trajetória acadêmica de Meson, destacando duas atividades de importante simbolismo acadêmico desenvolvidas por ele: nos últimos semestres de seu curso, Meson atuou como monitor em diversas matérias lecionadas pelo professor Ivanildo Piccoli, chegando a conduzir diversas aulas de Cavalo Marinho para as turmas de graduação em Teatro. Em minha pesquisa de campo, pude acompanhar parte desse trabalho, que é relatado no subcapítulo Teatro de rua e práticas de cultura popular no âmbito da Pedagogia das Máscaras.

Além de atuar como docente-brincante-colaborador, nossa “personagem” realizou seu Trabalho de Conclusão de Curso tratando da Pedagogia das Máscaras e

de sua experiência na Ufal, relacionando-a com sua prática de máscaras da cultura popular (LIRA, 2019), terminando assim um importante ciclo formativo em que as práticas de cultura popular não estiveram marginalizadas, mas, pelo contrário, foram a coluna vertebral de seu percurso acadêmico.

Hermilo Borba Filho ontem e hoje: várias faces do popular na Universidade Federal de Pernambuco

Devido à importância das contribuições de Hermilo Borba Filho para o teatro brasileiro, em especial no tocante à dimensão popular deste teatro, faço aqui uma digressão, desviando um pouco do aspecto estritamente ligado ao ensino superior de teatro. Meu contato mais aprofundado com a obra de Hermilo partiu de conversas com Luís Reis, pernambucano, filho de Lucide e Carlos Reis (que integraram o Teatro Popular do Nordeste - TPN¹⁸⁰), professor do curso de Licenciatura em Teatro da UFPE e especialista na obra do teatrólogo pernambucano.

Hermilo Borba Filho esteve muito à frente do seu tempo, pois, desde a década de 1940, se preocupava com a dimensão popular do teatro. Conforme apresenta Luiz Maurício Carvalheira (1986), ainda à época do Teatro do Estudante de Pernambuco - TEP¹⁸¹ - Hermilo vinha realizando uma série de iniciativas, no sentido de defender o teatro como uma arte popular, por definição. A conferência *Teatro: arte do povo*, realizada pelo teatrólogo pernambucano em abril de 1946, por ocasião da estreia da nova fase do TEP – e adotando várias das proposições de um de seus grandes inspiradores que foi o La Barraca¹⁸² –, se transformou em uma espécie de manifesto do grupo. Na citada conferência, Hermilo afirma “[...] O teatro deve ser dirigido ao povo, deve existir em função do povo que tem o instinto do espetáculo muito desenvolvido” (BORBA FILHO, 1947 *apud* CARVALHEIRA, 1986, p. 124).

Ainda na mesma conferência-manifesto, Hermilo questiona o uso exclusivo de espaços fechados para as representações teatrais e defende a realização de

¹⁸⁰ Grupo teatral sediado no Recife, em atividade entre 1959 e 1975, sob liderança de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna (este, na primeira fase do grupo, até 1965) (REIS, 2018a).

¹⁸¹ O Teatro do Estudante de Pernambuco é fundado em 1940, por estudantes da Faculdade de Direito do Recife. Em 1945, Hermilo Borba Filho, então com 28 anos de idade, é convidado a se tornar diretor artístico da companhia. O grupo se extingue em fins de 1952, com a mudança de Hermilo para São Paulo (CARVALHEIRA, 1986).

¹⁸² Grupo de teatro universitário que Federico Garcia Lorca dirigiu junto com Eduardo Ugarte e que, a partir de 1932, representou obras do teatro clássico espanhol em diversas comunidades da Espanha. Foi considerada a principal contribuição de Lorca para a política cultural da recém-nascida república espanhola (MAURER, 2018).

espetáculos ao ar livre, em praças, feiras, na porta das igrejas, no campo e no pátio das fábricas. Para essa proposição, o artista se inspira nas experiências da busca de espaços alternativos para a prática teatral – conforme vinham sendo realizadas na Rússia, Inglaterra e América do Norte e, mais especificamente, na experiência de Federico Garcia Lorca, e tantos companheiros e companheiras, do já citado La Barraca.

Outra iniciativa de destaque acontece no primeiro domingo de outubro de 1947, quando o TEP promove a 1ª Mesa Redonda sobre Formas Populares de Representação. Nela, “[...] o grupo reuniu diretores, atores e críticos de teatro do Recife, além de jornalistas, poetas, pessoal de rádio, circo e bumba-meu-boi, do mamulengo e de outras manifestações teatrais espontâneas [...] para ‘conversar e discutir sobre representações populares’” (CARVALHEIRA, 1986, p. 157). Esta seria “[...] a primeira deste gênero que se realiza no norte, sendo a primeira em todo o Brasil sobre formas populares de representação” (PONTES *apud* CARVALHEIRA, 1986, p. 157). Tal evento, de grande repercussão, ocorre na Casa do Estudante da Universidade do Recife.

O significativo destaque da referida mesa esteve na presença de Cheiroso e seu mamulengo, que encerrou o encontro “[...] apresentando-se com seu mamulengo, conversando sobre o brinquedo e os bonecos, principalmente sobre Cabo 70, personagem tradicional, dos mais conhecidos do público que habitualmente frequentava suas apresentações” (CARVALHEIRA, 1986, p. 162). No final de semana seguinte, de forma integrada à programação da Mesa-Redonda sobre Representações Populares, o TEP traz o Bumba Meu Boi Misterioso dos Afogados, do capitão Antônio Pereira¹⁸³, para se apresentar no terreiro da Casa do Estudante, para cerca de mil pessoas, em um espetáculo que durou 4 horas de duração, isso sem apresentar todas as 45 cenas que originalmente o compunham (CARVALHEIRA, 1986). Na ocasião, o diretor do TEP escreve:

Eu aconselharia aos escritores jovens, que estão tentando novas formas de teatro, àqueles que concorreram ao concurso de peças do Teatro do

¹⁸³ Antônio Pereira da Silva (1889-1981), mestre pernambucano de boi. Luís Reis (2012) destaca que, à época da mesa-redonda sobre Representações Populares, o referido mestre pernambucano de tradição popular era conhecido simplesmente como “seu Antônio do bumba meu boi”. Posteriormente, bastante graças ao esforço de Hermilo e dos estudantes do TEP, o mestre seria reconhecido como Capitão Antônio Pereira, um dos nomes mais importantes da cultura popular nordestina. É importante sublinhar que Hermilo não se limitou à “pesquisa” junto ao mestre do boi, mas tornou-se amigo pessoal do Capitão Antônio Pereira, com quem frequentemente passava os finais de semana (REIS, 2018b).

Estudante, que observassem com intuito artístico o bailado, hoje à noite. O teatro brasileiro precisa ser descoberto, pouco se tem feito nesse sentido e essas formas primitivas de arte popular fornecerão um mundo de sugestões que poderão ser transpostas para o palco sem prejuízo de sua pureza e essência (BORBA FIHO *apud* CARVALHEIRA, 1986, p. 165).

Luís Reis no artigo intitulado (de forma pertinente e bem-humorada) *O “Poeta Grandão” versus o “Homenzinho do Bumba Meu Boi”* (REIS, 2012) e também em entrevista a mim concedida (REIS, 2018b) relata tal iniciativa de Hermilo e analisa os conflitos inerentes à referida proposição. Durante a mesa-redonda sobre Representações Populares foi realizada uma “sabatina” com o erudito, folclorista e poeta Ascenso Ferreira, que explanou, com sua autoridade acadêmica, acerca do Bumba Meu Boi. No entanto, “seu Antônio do Bumba Meu Boi” assistira à apresentação de Ascenso e teria comentado com algumas pessoas que o Boi não era bem aquilo que Ascenso falou e isso serviu de mote para um jornalista malandro lançar a polêmica na imprensa recifense, o que causa grande rebuliço: “[...] Ascenso Ferreira vai aos jornais questionar: “Que história é essa? Como não é [bem o que eu falei]?” Ele alega que publicou inúmeros artigos e livros sobre Bumba Meu Boi etc.” (REIS, 2018b).

Em um esforço diplomático, Hermilo, em novos artigos na imprensa local, tenta traduzir as falas de seu Antônio do Bumba Meu Boi, ressaltando a forma ingênua e eventualmente rude por meio da qual as pessoas simples costumam se expressar e que, dessa forma, o representante da tradição não teria discordado do representante da cátedra, tido como o maior conhecedor de Bumba Meu Boi do Brasil. Luís Reis considera que Hermilo ao tentar mediar a situação, cria

[...] uma significativa imagem das relações de poder que não raramente se estabelecem quando a cultura erudita se debruça sobre as manifestações artísticas do povo: o “poeta grandão” “falando de cátedra” sobre a arte do “homenzinho” que, em sua dificuldade de se comunicar no linguajar culto, expressando-se de um modo que demanda “tradução”, apenas assiste ao debate, sentindo-se intimidado para intervir por se saber fora de seu ambiente natural. Porém, na complexidade dessa relação, esse “homenzinho”, embora tratado com uma acintosa indulgência que, no aparente intuito de salvaguardá-lo, talvez sirva mais para diminuí-lo, não se apresenta como um elemento desprovido de força, afinal, a mera possibilidade de sua discordância em relação ao que foi exposto sobre a sua arte – que a rigor não se aparta de sua vida – parece ser capaz de desmontar toda a confiança do estudioso, fazendo-se necessário que a palavra do conferencista seja prontamente restaurada, para que este possa, então, voltar a “dormir sossegado” (REIS, 2012, p. 320).

Deixando de lado o entrevero entre seu Ascenso e seu Antônio Pereira, gostaria de traçar aqui um paralelo, para reforçar o pioneirismo da iniciativa de Hermilo: a

Abrace, importante associação de pesquisa na área de artes cênicas no país, somente em 2018 (ao completar 20 anos de existência), em seu X Congresso, em Natal, promove uma programação científica diretamente ligada à temática das culturas populares, contando com mestras e mestres da tradição. Entre outras atividades, no citado congresso foi realizada a Mesa “Culturas tradicionais e identidades”, com a participação das mestras e mestres Luzia Maria da Silva (Tejucupapo/PE), Aguinaldo Roberto da Silva (Condado/PE), Nice Teles (Condado/PE), Inácio Lucindo (Camutanga/PE), Pedro Correia (Natal/RN) e mediação de André Carrico (UFRN). A esse respeito, Sebastião Silva (2018), em entrevista a mim concedida, se pergunta: “[...] Quando me lembro a fala da mestra [Nice Telles] na mesa da Abrace, me pergunto: por que os nossos brincantes não podem fazer parte de uma mesa, de uma defesa? Afinal, nós falamos deles. Então, nada melhor do que eles para falarem sobre isso”.

Pelas informações a que tive acesso, até 2018 as culturas populares estiveram à margem da programação principal dos eventos da Abrace, sendo, no máximo (e excepcionalmente) convidadas para integrar a programação artística. Tal dado não deixa de ser mais um indicador da marginalização das formas teatrais populares na academia brasileira. Enquanto a Abrace e a academia brasileira na área de artes cênicas ainda timidamente se aproximam deste campo, Hermilo, como professor de História do Teatro do curso de Formação de Ator da Universidade do Recife, já na década de 1950, promove junto à estudantada, visitas a pastoris¹⁸⁴ do subúrbio, assistência a missas¹⁸⁵, além de desenvolver estudos sobre o teatro popular e o drama litúrgico (FRAGA, 1986).

Parte de suas propostas à época da fundação do TPN (período em que ele também leciona na Universidade do Recife), podem ser lidas no *Manifesto do Teatro*

¹⁸⁴ “Cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite do Natal, aguardando-se a missa da meia-noite. Representavam a visita dos pastores ao estábulo de Belém, ofertas, louvores, pedidos de benção. Os grupos que cantavam vestiam de pastores, e ocorria presença de elementos para uma nota de comicidade, o velho, o vilão, o saloio, o soldado, o marujo etc. Os pastoris foram evoluindo para os autos, pequeninas peças de sentido apologético, com enredo próprio, divididos em episódios [...]” (CASCUDO, 2012, p. 536). Câmara Cascudo (*op. cit.*) ressalta que, no pastoril do nordeste do Brasil, as pastoras constituem o elemento básico do coro, sendo muitas vezes, divididas em dois cordões: um azul e outro encarnado.

¹⁸⁵ Não se assuste o leitor ou a leitora, mas, ao que parece, o interesse do professor Hermilo Borba Filho pelo tema não era apenas formal, uma vez que ele também se tornou praticante do catolicismo, no início da década de 1960, período em que fortalece sua amizade com Dom Helder Câmara (REIS, 2018a). A dimensão da religiosidade católica é muito presente até hoje em parte considerável da cena de teatro popular e de rua do nordeste. Pude presenciar, inclusive, a Cia. La Casa, de Alagoas, rezando o pai nosso antes de entrar em cena.

Popular do Nordeste, de 1961, assinado por ele e por Ariano Suassuna, que também era seu colega de trabalho na universidade:

[...] Nosso teatro é popular. Mas, popular para nós, não significa, de maneira nenhuma, nem fácil nem meramente político. Incluem-se aí os trágicos gregos, a comédia latina, o teatro religioso medieval, o renascimento italiano, o elizabetano, a tragédia francesa, o mundo de Molière e Gil Vicente, o século de ouro espanhol, o teatro de Goldoni, o drama romântico francês, Goethe e Schiller, Anchieta, Antônio José, Martins Pena e todos aqueles que no Brasil e principalmente no Nordeste, vêm procurando e realizando um teatro dentro da seiva popular coletiva. Mas não esquecemos que, as dores individuais ainda contam [...] Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios, da fria e cega vida contemporânea, do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinárias tiranias que fingem combatê-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada e dirigida por motivos políticos, arte de propaganda, arte que agrega ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado. Acreditamos que a arte não deve ser nem gratuita nem alistada: ela deve ser comprometida, isto é, deve manter um fecundo intercâmbio com a realidade, ser porta-voz da coletividade e do indivíduo, em consonância com o espírito profundo do nosso povo. Fazer teatro popular não significa impor ao povo uma visão pré-determinada do mundo, mas pulsar de modo com a carne e o sangue do nosso povo que, insensivelmente, naturalmente, aquilo que nosso teatro transfigura e clama em seu mistério, é o que o povo murmura em seiva, há quatro séculos, continuando, aliás a tradição mediterrânea – seja européia ou africana – que ele herdou do fundo das idades. Ao mesmo tempo, porém, devemos ouvir tudo o que o povo diz: não só as suas justas e dolorosas queixas [...] mas o que ele diz também, há quatro séculos, de louvor a Deus e de amor à vida e ao rebanho comum, com seu espírito do trágico e seu agudo senso do cômico, com sua poesia épica, com sua pintura, sua escultura e arquitetura religiosas, com suas gestas heróicas e seus romances, de amor, milagre e moralidade. Nossa arte é comprometida com o homem e com o mundo: mas, por isso mesmo que é popular, mantém-se fiel ao espírito de nosso povo, vivo, vigoroso, amante da paz, religioso, irreverente e chocarreiro com o pomposo, o falso, o grandiloquente, mas respeitoso diante da verdade dos heróis, do grandioso e do trágico. Por isso, nosso compromisso não é assumido, interessadamente, apenas com o lado político da realidade: pelo contrário, é feito com o total do mundo, do que tem de mais cotidiano ao que possui de mais sagrado e transcendente (BORBA FILHO; SUASSUNA *apud* REIS, 2018a, p 24-5, grifos no original).

A beleza de um manifesto dessa natureza talvez esteja exatamente em sua defesa apaixonada, suas afirmações categóricas que, na mesma medida em que nos movem e nos impelem a agir, também explicitam suas contradições, suas visões alistadas¹⁸⁶, ainda que, por vezes, sob forma de denúncia do alistamento. O

¹⁸⁶ No sentido de relacionadas/inscritas em (ou afiliadas a) determinado grupo, partido ou instituição. Na conotação pejorativa significa uma associação acrítica a um conjunto de ideias, a um grupo ou a um partido político.

Manifesto, que baliza a produção do TPN em sua primeira fase (1959 a 1965), indica um alistamento católico que conduziu a excessos em alguns espetáculos do grupo, na leitura da crítica da época (REIS, 2018a). Além disso, se reduzirmos o teatro de tese ou a própria teoria a algo abstrato, estéril e alistado, estaremos incorrendo no mesmo reducionismo de limitar o sentido de cultura às expressões artísticas. Toda tese, potencialmente, é arte, é cultura e, permitam-me o trocadilho, é *tesão*. Se determinado espetáculo teatral se propõe a trazer e debater uma tese nesse sentido mais amplo e profícuo, tem vasto potencial de fazer bom e popular teatro, por que não?

Luís Reis, no livro *Teatro Popular do Nordeste: o palco e o mundo de Hermilo Borba Filho*, identifica ainda no Manifesto do TPN uma concepção de *popular* não como cultura feita *pelo* povo, mas sim cultura feita *para* o povo, denotando um movimento de “cima para baixo”, que teria a proposição de levar a “[...] cultura teatral ao povo, a fim de instruí-lo, de aprimorá-lo como consumidor de arte” (REIS, 2018a, p. 43). As articulações entre o campo popular e o campo erudito não eram tão simples de se estabelecer, ainda mais em uma sociedade absolutamente desigual como era (e ainda é) a brasileira. Luís Reis (2018a) defende a tese segundo a qual o TPN funcionava como um braço extensionista da Universidade do Recife¹⁸⁷. No entanto, em entrevista a mim concedida, o professor pernambucano afirma que

[...] O Teatro Popular do Nordeste era feito numa salinha de 90 lugares, por intelectuais de classe média, para intelectuais de classe média. Essa é a grande angústia de Hermilo, porque no final da vida ele foi dizer: “olha, nunca consegui chegar ao povo”. Eles faziam mil campanhas, davam ingressos e as pessoas não iam. Quando iam, ele mesmo descreve que ficavam muito deslocadas naquele ambiente. Em 1962, na época da oposição ao MCP, o TPN levou suas peças à periferia e foi, em geral, um desastre. Aquilo não comunicava, não fazia sentido [...]. Mas, obviamente, eles viam que aquilo era uma idealização do popular. O próprio nome do TPN era uma paráfrase ao Teatro Nacional Popular francês, de Jean Vilar. O próprio TNP francês também passou por várias contradições e levou uma paulada muito grande no maio de 1968 (REIS, 2018b).

É interessante notar que Hermilo, após a época do TEP, não mais repetiu as experiências de rua. Seu rápido envolvimento e rompimento com o MCP¹⁸⁸ talvez o

¹⁸⁷ Reis ressalta, no entanto, que o conceito de extensão universitária ainda não estava em pleno uso, pois este viria a ser definido e praticado especialmente “[...] com o advento do Serviço de Extensão Cultural (SEC), criado pelo reitor João Alfredo, na Universidade do Recife, no começo de 1962, para ser coordenado pelo educador Paulo Freire” (REIS, 2018a, p. 36).

¹⁸⁸ Em 1960, juntamente com educadores, artistas e políticos reconhecidos na cidade de Recife, como Paulo Freire, Abelardo da Hora, Ariano Suassuna, Luiz Mendonça, Ilva Niño, Germano Coelho e Miguel

tenha levado também a se afastar do teatro de rua, que ele devia associar ao, por ele e Suassuna chamado, teatro *alistado*. Não teria sido esse relativo “isolamento” nos palcos um dos fatores que distanciou seu teatro do povo que ele almejava envolver? É possível imaginar que a permanência nos palcos tenha ocorrido não apenas por escolhas estéticas, mas também por questões financeiras, em busca de bilheteria, e devido à repressão da ditadura. Mas, Luís Reis traz mais alguns relatos que podem alimentar nossas reflexões:

[...] Minha mãe conta umas situações engraçadas do período que ela fez parte do TPN. Ela me fala de umas experiências anti-ilusionistas, as quebras que Hermilo propunha. Mamãe dizia: “o povo estava muito na frente, meu filho!”. Ela conta de um espetáculo em que o personagem dizia que estava com sede. Daqui a pouco chegava dona Maria, uma senhora do público, com um copo d’água, e entrava em cena pra dar água ao personagem. Em outra situação, uma personagem mulher estava em cena e quando o marido da personagem entrava em cena, um cara do público espontaneamente denunciava: “Ela está lhe chifrando!”. Dou risadas ao lembrar dessas histórias, mas o fato é que as quebras já eram muito mais radicais, muito anteriores. Pois, é uma poética que eles conhecem, esse pessoal estava acostumado ao mamulengo, à brincadeira, ao bumba meu boi, à comunhão que Hermilo almejava recriar nos meios intelectuais (REIS, 2018b).

Ainda conforme Luís Reis (2018a) em sua primeira fase, além das temporadas na região central do Recife, o TPN circulou pelas periferias, apresentando-se nos Centros Educativos Operários, com patrocínio do Governo do estado, levando seus espetáculos para um público popular. No entanto, pelos registros disponíveis, Hermilo não ficou contente com a experiência, pois devido às adaptações que o grupo teve de fazer para levar os espetáculos para serem apresentados em espaços não convencionais (sem a estrutura do edifício teatral) o diretor pernambucano tinha a sensação de estar desrespeitando o público, como se estivesse oferecendo algo de menor qualidade àquelas pessoas das camadas populares. Mesmo uma tentativa posterior, em 1966, de trabalhar com um artista vindo da cultura popular, não foi bem-sucedida, pois Hermilo considerou o artista muito insubordinado já que este, além de não se adaptar aos longos meses de leitura de mesa no processo criativo, não tinha pontualidade. Fica evidente certo descompasso na proposição do diretor pernambucano em, por um lado, buscar integrar artistas populares em seu grupo e, por outro, manter procedimentos de ensaio hegemônicos, como a leitura de mesa,

Arraes, Hermilo participa da fundação do MCP, porém, pouco tempo depois, por divergências políticas e estéticas, afasta-se do movimento, juntamente com Ariano Suassuna (REIS, 2005, 2018a).

cujo trabalho se dá em um sentido diametralmente oposto ao das práticas de cultura popular, ligadas prioritariamente à tradição oral.

Ainda assim, à sua época e em solo brasileiro, as proposições do TPN talvez tenham sido as que mais avançaram no sentido de propor costuras nas tramas do teatro reconhecido como erudito e das formas teatrais populares. Hermilo reconhecia nas manifestações dramáticas do povo nordestino aspectos ligados às ideias de importantes homens do teatro mundial, como Brecht, Copeau e Artaud. Nesse sentido, Luís Reis faz um belo e relevante esforço analítico de imaginar como as linhagens destes teatrólogos, tão distintas e, por vezes, opostas entre si, se alinhavavam na cabeça do diretor-pedagogo pernambucano:

[...] Assistindo a um bumba meu boi, por exemplo, é provável que Hermilo tenha tentado imaginar como cada um deles [dos teatrólogos] reagiria àquela brincadeira. Copeau certamente celebraria o relevo dado ao trabalho do ator/brincante, livre dos excessos da decoração, com seu protagonismo no fenômeno cênico, com a integridade de sua dedicação ao seu ofício e com a sinceridade de sua atitude perante a comunidade que lhe assiste; mas decerto se ressentiria da ausência de um texto escrito, com valor filosófico e literário, alicerçando toda a apresentação, suscitando a criação de personagens com profundidade psicológica e existencial. Artaud, pelo contrário, vibraria justamente com o caráter improvisacional do espetáculo, no qual os fluxos de comunicação dependem pouco da racionalidade textual, valendo muito mais as sensações, suscitadas pelos gestos, pelos sons, pela dança, pela música, pela maquiagem, pelos figurinos e adereços. Ele também aplaudiria o aspecto ritual desse fenômeno. Talvez, porém, aqui e ali, lamentasse a falta de uma maior e mais aprofundada expressão dos sentimentos individuais daqueles artistas, como seres humanos, sobretudo quando vistos pelo lado menos solar da vida, menos festivo, em suas angústias, em seus medos, em suas frustrações. Como Brecht, Artaud também aprovaria o antirrealismo da representação, em que cenas são construídas e destruídas de maneira arbitrária, baseada nas convenções próprias daquela teatralidade, com o uso de máscaras e com trocas de figurinos efetuadas à vista do público. Mais do que Artaud, Brecht ficaria encantado com o domínio técnico daqueles *performers*, tão espontaneamente capazes de criar uma atuação anti-ilusionista. A presença dos personagens sobrenaturais do bumba meu boi e o cultivo de um estado eufórico, de transe, ou quase transe, catalisado pela aguardente bebida por alguns dos participantes (artistas e público) da brincadeira, agradariam imensamente a Artaud, e provavelmente nem tanto a Brecht, ficando este talvez perturbado pela aparente falta de foco do espetáculo nas questões determinantes das injustiças sociais. Preocupado com a presumível insuficiência crítica no trato dos problemas do dia a dia daquela comunidade, não seria improvável que Brecht considerasse aquele evento como uma força coletiva não utilizada no seu devido potencial transformador (REIS, 2018a, p.93).

Como também narra Luís Reis (2018a e 2018b), durante a trajetória do TPN, Hermilo foi se aproximando dos escritos de Brecht (ele teria sido, inclusive, um dos primeiros leitores de Brecht e de Artaud no Brasil) e isso em certa medida contribui

para que Ariano se afastasse do TPN, pois este último não “queria conversa” com o autor alemão. Ainda que todo teatro popular seja inegavelmente épico e que Brecht tenha bebido justamente nas fontes populares, na segunda fase do TPN Hermilo se aproxima da estética brechtiana, trazendo o caráter político do teatro de forma mais explícita em boa parte das encenações de sua última década de vida.

Já no final de sua vida, Hermilo Borba Filho, em certa medida fazendo uma autocrítica, escreve:

Que é teatro popular? Obviamente aquele que é feito pelo povo. Existe, então um teatro popular? Existe, pelo menos no Nordeste: Bumba Meu Boi (todos os seus processos anteciparam os de Brecht em séculos e o que fazemos é macaquear, desprezando nossos meios), Fandango, Pastoril. Pode haver um teatro popular praticado por erudito? Pode, sim, aquele que utiliza os meios de expressão e comunicação que seriam comuns aos do povo. Neste sentido, o exato, não bastaria que uma determinada peça usasse um assunto popular para se rotular como popular. [...] O popular vai mais além (ou mais aquém: o assunto está em aberto para discussão): em atmosfera, técnica, fixação de personagens. O ponto chave da questão parece-me estar na improvisação, que funde, ao mesmo tempo, a parábase grega com o espírito da *commedia dell'arte*, da qual, o Bumba Meu Boi herdou tanta coisa. Nenhum dos nossos atores eruditos é capaz de improvisar como um ator popular. Como um Faceta e um Barroso, do pastoril; ou um Guariba, Mateus de um Bumba Meu Boi aqui no Recife. Essa capacidade de improvisação consegue reunir tudo, mas tudo mesmo, que possa servir de composição para o espetáculo, contando, além disto, com a participação real do público, comungante como não é o burguês das nossas plateias, aquele que paga para assistir a um espetáculo dito popular, praticado por eruditos burgueses. Também já caí nesta, quando por vários anos dirigi o Teatro Popular do Nordeste (TPN), embora o TPN tenha realizado experiências populares como nenhum outro grupo no Brasil (BORBA FILHO, 1978 *apud* REIS, 2012, p. 316).

Retornando ao curso de Formação de Ator da Universidade do Recife, pelo que apresenta Maria Auriceia Fraga (1986), entre os conteúdos curriculares discriminados pela comissão de criação do curso encontravam-se: títeres, mamulengos e folclore (dentro da disciplina Teoria e Arte de representar); danças populares e danças folclóricas brasileiras (na disciplina Dança); e música folclórica (na disciplina Música). Mas, pelo que consta nos documentos disponíveis, não houve um aprofundamento em tais conteúdos no período de 1958-1966, nem tampouco nenhuma experiência prática com teatro *de* ou *na* rua. Acrescenta-se a isso o fato de o curso ter acontecido em período diurno, o que devia dificultar a possibilidade de pessoas oriundas da classe trabalhadora em cursá-lo. Por esses e outros motivos, é possível imaginar que a angústia de Hermilo em não ter alcançado o seu idealizado teatro popular também tenha se estendido à experiência no curso de Formação de Ator. Com o advento do golpe civil-militar o curso regular de formação do ator da Universidade do Recife é

desestruturado e, em 1966, extinto enquanto curso de formação, tornando-se um curso livre, de extensão¹⁸⁹. Em 1975 é criada na universidade (já então denominada Universidade Federal de Pernambuco) a Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas (FRAGA, 1986).

O curso de Licenciatura em Educação Artística da UFPE foi implantado já em outro contexto, no bojo da massificação da educação básica promovida durante a ditadura civil-militar. A partir do projeto pedagógico de 2009 (revisado em 2011) o curso passa a se chamar Licenciatura em Teatro e, em partes, como herança do primeiro curso de teatro da universidade (e de Hermilo Borba Filho), é possível identificar a presença do teatro de formas animadas (incluindo o teatro de animação popular), especialmente a partir do trabalho sob liderança da professora Izabel Concessa¹⁹⁰. Uma nova e radical mudança viria, no entanto, a ocorrer no curso: a implantação da já citada Lei 12.711/2012 transformou a fisionomia das IES federais brasileiras, permitindo acesso massivo a uma grande camada da população que esteve historicamente alijada do ensino superior público. Tais mudanças, no entanto, não são implantadas sem gerar novos desafios. A esse respeito, conta Luís Reis:

[...] a Licenciatura em Teatro, é um curso periférico. Há alguns anos, quando as ações afirmativas de inclusão, como as cotas, começaram a acontecer, nós, professores do curso de Teatro, fomos tomando sustos por aqui. Um susto, que eu compartilhei com outros amigos também, foi um dia encontrar um aluno meu, para o qual eu tinha acabado de dar aula, vendendo água no sinal. Sol de meio dia e o cara lá vendendo água no sinal. E não era campanha para arrecadar fundos para viagem ou para montagem. Nada disso. Era a profissão dele. Ele já era pai de família, já tinha duas crianças. Aquilo me deu um choque tão grande, que eu pensei: "Poxa! Essa semana eu dei para ele um ensaio de um filósofo francês pós-estruturalista e o cara está vendendo água no sinal! Quando esse cara vai ler aquele ensaio? Como dialogar com essa realidade?"

Todos nós temos que parar para repensar o ensino superior. Eles entraram, estão aqui, conquistaram esse lugar. Têm muitos méritos e nos interpelam. Eu não posso regatear, subtrair ou baratear o ensino. Não é justo com eles. Tenho que dar o melhor para eles, mas obviamente o ensino é um diálogo e

¹⁸⁹ De acordo com as pesquisas de Maria Auriceia Vasconcelos Fraga (1986), em 1963 são admitidos os últimos alunos do curso regular de Formação do Ator e em 1966 cola grau o último concluinte.

¹⁹⁰ A professora Izabel Concessa Pinheiro de Alencar Arrais informou, em comunicação realizada por correio eletrônico (ARRAIS, 2019), que o Curso de Educação Artística habilitação em Artes Cênicas da UFPE já na década de 1980 (quando Izabel era discente do curso) contemplava conteúdos de teatro de formas animadas, mas não como matérias específicas dessa área. Na reforma curricular ocorrida entre os anos 2009 e 2010, aproveitando suas pesquisas e trabalhos na área do teatro de formas animadas, a professora insere a matéria específica obrigatória que atualmente compõe o currículo do curso, denominada Teatro de Formas Animadas (e, a partir de nova reforma curricular em andamento, passará a se chamar Teatro de Animação I e II). Há ainda no curso uma eletiva chamada História do Teatro de Bonecos. Izabel Concessa ressalta que nessas matérias é abordado também, mas não exclusivamente, o teatro de animação popular, como o mamulengo.

eu preciso saber que ele vende água no sinal. Eu preciso olhar o mundo pelos olhos dele. Eu pensei: “estou falando com as paredes!” (REIS, 2018b).

Nesse sentido, a classe trabalhadora enfim chegou ao curso universitário de Teatro, mas, suas referências artísticas e culturais não são, na grande maioria, as das práticas de cultura popular, mas as da indústria cultural, que massificou ainda mais a distribuição dos produtos culturais de fácil consumo por meio das plataformas digitais. Por outro lado, em metrópoles como São Paulo e Recife, os produtos artísticos inspirados nas práticas de cultura popular se tornaram um nicho de consumo de uma classe média intelectualizada e majoritariamente branca, convivendo com as próprias práticas de cultura popular (mais tradicionais ou amplamente ressignificadas) resistentes nas periferias, relacionando-se com essas últimas de forma complexa, entre articulações da ordem da apropriação, fetichização, valorização e visibilidade.

[...] Em Pernambuco isso é uma ferida aberta, porque nós temos todas as apropriações do popular e ao mesmo tempo todas as negociações e negações do popular, em suas múltiplas realidades. Então, qual cultura popular o povo do Poço da Panela¹⁹¹ quer consumir? É Antônio Nóbrega¹⁹²? Mas, na periferia, se você botar Antônio Nóbrega e a banda do MC Sheldon¹⁹³ ao mesmo tempo, é provável que o povo vá assistir ao MC Sheldon. O MC Sheldon é só machismo, “pegar novinha”, é culto ao estupro. Uma coisa medonha. Mas, está ali e é pulsante, é forte. Reúne uma multidão. Faz sentido para uma galera enorme. Tem ali uma discussão política e poética que não pode ser menosprezada, que não pode ser escanteada. Então, nós temos um abacaxi pela frente. Um baita desafio. Somos professores num lugar ainda importante. A universidade ainda é um lugar de hegemonia, de validação, de confirmação. Essas coisas estão chegando até nós e nós não sabemos muito bem como lidar com elas. Estamos dando cabeçada (REIS, 2018b).

Tais desafios, efetivamente, não são pequenos, no entanto, penso que é necessário tentar encará-los. Nesses embates entre popular e erudito, é curioso notar que o próprio professor Luís Reis (2019) relata que, apesar de dedicar há décadas a estudar o legado de Hermilo Borba Filho, nunca teve oportunidade de ministrar uma aula sobre o tema, na graduação da UFPE. Porém, no segundo semestre de 2019, o referido professor se propôs a fazer um exercício de teatro de rua, como parte da matéria Metodologia do Ensino de Teatro 2. Como conta o professor Bruno Siqueira, em entrevista a mim concedida, em vez de desenvolver no palco o espetáculo

¹⁹¹ Bairro de classe média da zona norte do Recife.

¹⁹² Antônio Nóbrega, multiartista pernambucano, cantor, músico e dançarino, radicado em São Paulo. É fundador do Instituto Brincante, sediado na Vila Madalena, bairro nobre da zona oeste de São Paulo.

¹⁹³ Nome artístico de Sheldon Férrer, cantor pernambucano, tido como um dos expoentes do brega *funk* - subgênero do *funk* carioca surgido em Recife.

resultante da matéria, o professor Luís Reis, junto com a turma, optou por apresentar no pátio interno da Universidade, ou seja, “[...] não foi possível levar [o espetáculo] para a rua mesmo, mas pelo menos saiu da caixinha, como o próprio Hermilo Borba fazia” (SIQUEIRA, 2020).

Bruno Siqueira traz esse dado como um indicador de que começa a haver alguma abertura para o teatro de rua no curso da UFPE. Ainda assim, seu posicionamento é bem incisivo quanto ao projeto pedagógico do curso:

Tenho uma leitura crítica um tanto quanto divergente da tendência em que o curso de teatro da UFPE desenvolve e realiza a sua docência, porque percebo que existe um ocidentalismo e um eurocentrismo muito grandes no curso. Isso é antigo, vem desde o início da abertura do curso de teatro. Hermilo Borba Filho foi um dos principais responsáveis pela abertura do curso de teatro aqui, mas, apesar do trabalho dele [...], a estrutura curricular na universidade ainda era muito ocidentalizada, muito europeizada. E isso se estende até os dias de hoje. [...]

Vocês podem se perguntar: mas vocês têm aí um cavalo marinho do lado! Cadê uma disciplina para mostrar interpretação no teatro popular? Chama o mestre!

Isso é tudo o que eu queria! Aliás, queria que a Universidade chegasse a um nível emancipatório em que abrissemos espaço para os mestres populares estarem ali dentro. Não necessariamente no sentido de tornarem-se funcionários públicos, pois talvez os mestres nem tenham interesse nisso, mas que houvesse uma abertura e um incentivo para que os mestres populares estivessem dentro da Universidade construindo junto com os professores. Mas isso é absurdo para a maioria dos professores! (SIQUEIRA, 2020).

Na ocasião da entrevista, o professor Bruno estava bem frustrado com o resultado da mais recente revisão do PPP do curso de Teatro da UFPE (previsto para entrar em vigência em 2021), uma vez que ele considera que não houve avanços significativos no sentido de uma perspectiva decolonial. Pelo contrário, em sua leitura, houve até alguns retrocessos, pois matérias obrigatórias que estavam sob sua responsabilidade, como Processos Culturais no Brasil – dedicada exatamente aos estudos decoloniais – e Fundamentos da Arte-educação – que tratava, entre outros temas, de teatro do oprimido – foram retiradas do currículo. Assim, a seu ver, certo preconceito estético contra o teatro de rua e a perspectiva decolonial resistem em parcela do corpo docente da UFPE.

Existe um linguista, Marcos Bagno, que foi um dos primeiros a defender que preconceito linguístico é preconceito social. Então, parodiando Marcos Bagno, podemos dizer que o preconceito estético é um preconceito social. Por que as pessoas não se sentem interessadas pelo teatro de rua? Porque existe um preconceito social. “A rua é perigosa. Você pode ser assaltado na rua. Pode haver violência na rua. As pessoas podem partir para cima dos

atores”. Mas, tudo isso é vida! Bem-vindo à vida! Porque se não ficamos presos em nossos apartamentos (SIQUEIRA, 2020).

Ao tratar de preconceito estético, a análise de Bruno Siqueira (*ibid.*) também se encontra com a de Luís Reis (2018, 2020), na medida em que ambos consideram necessária a busca de diálogo com a amplidão das práticas de cultura popular no contexto pernambucano, não apenas com aquelas que poderiam ser classificadas como populares sob o escopo romântico-folclorista. A partir de tais reflexões e angústias, uma proposta metodológica de ensino em teatro e, mais especificamente em teatro de rua, no ensino superior, não pode se furtar de olhar e dialogar com a indústria cultural (ou com seus efeitos nas comunidades, que perpassam todas as classes sociais), nem tampouco de considerar como potentes, ricas e resistentes as culturas populares tidas como tradicionais. Os caminhos não são lineares e alguns dos próximos exemplos de chegada do popular na universidade, a serem apresentados a seguir, dão conta de um caminho inverso, oriundo da classe média com destino à periferia. Mas, ainda assim, rico em contribuições no campo do ensino e da criação artísticas.

O que o povo de Barão Geraldo ou da Vila Madalena teria a ensinar ao povo do Nordeste?

O que une Ivanildo Piccoli, filho de um pernambucano e uma gaúcha, nascido na periferia leste de São Paulo; Telma César, alagoana, de classe média; e Ana Caldas Lewinsohn, paulista de classe média, filha de pai e mãe acadêmicos? Ele e elas têm fenótipo branco (com traços mais puxados para o caboclo, no caso de Telma) ou, dito de outra forma, no contexto nordestino têm passabilidade¹⁹⁴ de pessoas brancas. Ele e elas pesquisam as temáticas de cultura popular, teatro de rua e/ou performance/intervenção urbana. Ele e elas lecionam matérias ligadas às culturas populares em cursos de Teatro em universidades públicas do Nordeste brasileiro. Mas, além disso tudo e de talvez vários outros pontos de contato, ele e elas tiveram suas

¹⁹⁴ Termo usado no seio do movimento negro para se referir ao quanto uma pessoa negra, de pele mais clara, “passa por” uma pessoa branca, ou seja, o quanto uma pessoa negra, devido a suas características fenotípicas mestiças, desfruta, mesmo que parcialmente, dos privilégios da *branquitude*. O mesmo termo é usado também no contexto do movimento das e dos transexuais e das travestis, para se referir à passabilidade das pessoas cisgêneras.

trajetórias cruzadas com a de Antônio Nóbrega e Rosane Almeida¹⁹⁵, e com o Instituto Brincante, sediado na Vila Madalena, bairro nobre da zona oeste de São Paulo, conhecido por seus ateliês, galerias e bares sofisticados, ícones de uma certa elite intelectual e artística.

Suas trajetórias cruzam-se com as de Nóbrega e de Rosane de distintas formas, assim como as práticas de cultura popular também permeiam suas vidas de distintas formas. No caso de Ivanildo Piccoli, de origem popular, as práticas de cultura popular sempre estiveram presentes de forma explícita. Seu envolvimento com teatro começou na Igreja Católica, no contexto das CEBs e da Teologia da Libertação (qualquer semelhança com a experiência de Ricardo Araújo, em Alagoas, não é mera coincidência). Além disso, desde cedo ele se envolveu com os circos tradicionais que montavam lona em São Mateus – seu bairro de origem, na Zona Leste de São Paulo – inicialmente como espectador e, posteriormente, como aprendiz e trabalhador nos circos. Em entrevista a mim concedida, o amigo, professor e pesquisador conta:

[...] Fui perguntado sobre quando os folguedos chegam em minha vida, mas eles não chegam, porque eles nunca saíram, na verdade. Os folguedos estão presentes em minha história desde a infância, porque quando criança eu passava as férias na casa da minha tia, lá em Cianorte, no interior do Paraná, e acompanhava as folias de Reis, os Reisados, pois eu ia para lá sempre em época de Natal e Ano Novo. A folia de Reis ia batendo de porta em porta, lá no Paraná. Em São Mateus também havia um grupo de fandango¹⁹⁶, que minha família acompanhava, que eu sempre ia ver, e estava junto deles. Com o grupo de teatro do pessoal da escola, na década de oitenta, montamos também um Bumba Meu Boi. Nós fazíamos a historinha, com a Catirina e o Mateus. Era o mesmo grupo de teatro, mas para o Boi contávamos também com a ajuda dos pais, que tocavam e cantavam conosco. Circulamos com esse Boi, apresentando-o em muitas festas juninas, indo de bairro em bairro. Nesse grupo eu fazia o Mateus. Ou seja, eu nunca me afastei, sempre fui muito próximo, sempre dialogando com esse universo. Por isso, não consegui separar o circo, o teatro e a cultura popular em meus estudos, pois isso é parte de minha vivência. Na minha infância, o forte era a folia de reis e o palhaço da folia de reis me encantava bastante. Mas, em São Mateus, bairro com muita gente do nordeste, havia também Boi, fandango, xaxado e outras danças. Meu pai era pernambucano e sempre me levava para assistir os bacamarteiros¹⁹⁷, xaxado etc, com ele, então estava tudo ali. A primeira vez que fui pra Pernambuco, com ele, tinha quinze anos e fiz questão de ele me levar para Petrolina e Caruaru. Era mês de julho e ficamos

¹⁹⁵ “Atriz, dançarina e professora. Fundadora do Instituto Brincante ao lado de Antônio Nóbrega, parceiro de vida e de arte, começou a estudar a arte circense com 17 anos” (CENTRO CULTURAL VIRTUAL, 2019).

¹⁹⁶ Em alguns estados do Sul e Sudeste do Brasil, o fandango é um baile, uma festa, em que se bailam várias danças regionais. No estado de São Paulo também é chamado de fandango uma dança aproximada do cateretê ou da chula (CASCUDO, 2012).

¹⁹⁷ Expressão folclórica nordestina, do ciclo junino, caracterizada pelo uso do bacamarte (arma de fogo de cano curto e largo) com tiros de pólvora seca, dirigida para o chão, sem o uso de balas.

quinze dias vendo um monte de coisas em Caruaru, depois fomos pra Recife (SANTOS, 2018).

No entanto, suas pesquisas e estudos acerca do teatro popular se aprofundaram a partir do contato com artistas com quem ele estudou, primeiramente na ELT de Santo André, como Tiche Viana¹⁹⁸, Lígia Veiga e a própria Rosane Almeida (que depois viria a fazer parte do Instituto Brincante), e, posteriormente, em diversas oficinas culturais, sobretudo na cidade de São Paulo. Essas artistas haviam estudado a pedagogia das máscaras e/ou técnicas circenses na Europa (especialmente Itália e França) e trouxeram para São Paulo suas experiências. Mas, a ELT recebia também palhaços do circo tradicional como Picolino¹⁹⁹ e artistas ligados a trajetória do teatro popular brasileiro, como Luís Alberto de Abreu²⁰⁰, entre outros. Nesse sentido, abordagens endógenas e exógenas às culturas populares, se assim pudermos nos referir, se complementam em sua formação.

Telma César, como mencionado, precisou ir estudar e trabalhar em São Paulo para se reencontrar com as danças populares de suas Alagoas. Também como resultado dessa temporada paulista e de suas conexões entre dança contemporânea e dança popular, a bailarina alagoana chegou a lecionar no curso Arte do Brincante para Educadores, do Instituto Brincante, onde Ana Caldas viria a estudar. Chegamos então, à trajetória de nossa outra “personagem” paulista, esta nascida em Campinas e cujo percurso, da classe média intelectual para a periferia e para as culturas populares, ajudará a responder, mesmo que parcialmente, a pergunta que nomeia o presente tópico.

Durante o período de sua graduação em Artes Cênicas na Unicamp, entre 1998 e 2001, Ana Caldas encontrou-se, quase por acaso, com o teatro de rua e as culturas populares, que passaram a ser um norte de seus processos de criação artística e de suas pesquisas e trabalhos acadêmicos posteriores. Em entrevista a mim concedida, Ana ressalta que não teve formação de teatro de rua na graduação e conta que o mais

¹⁹⁸ Diretora e pesquisadora teatral, integrante do Barracão Teatro, de Campinas/SP.

¹⁹⁹ Roger Avanzi (1922-2018).

²⁰⁰ (São Bernardo do Campo, SP, 1952). Dramaturgo, autor, roteirista de cinema e TV, professor. Escreveu textos para montagens do Grupo Mambembe – um dos primeiros grupos a trabalhar com teatro de rua (assim denominado) em São Paulo e cujas experiências contam com material documental. Trabalhou em parceria com o diretor Ednaldo Freire, da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, no projeto Comédia Popular Brasileira, cujo objetivo foi a atualização do repertório contemporâneo da dramaturgia de tradição cômica popular (ABREU, 2019). Lecionou na Escola Livre de Teatro de Santo André, onde ministrou, junto com Tiche Vianna e Marcelo Milan o curso “Comédia Popular Brasileira” (SANTOS, 2015).

próximo disso eram as aulas de circo (algo que não era usual na graduação em Artes Cênicas no país e que até hoje não é hegemônico), mas que não havia nenhum componente curricular que discutisse o espaço aberto, que lhe desse ferramentas nesse sentido.

Em sua dissertação de mestrado *O Ator Brincante: no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho* (LEWINSOHN, 2009), Ana apresenta um pouco de sua biografia e começa o primeiro capítulo destacando não ter nenhum vínculo familiar, geográfico ou étnico, a princípio, com as danças e brinquedos populares brasileiros, com os quais veio a se envolver. Seu vínculo com a arte e a música vem desde a infância, no entanto, sua conexão inicialmente foi com a arte considerada erudita, pois havia diversos musicistas na família e sua tia-avó paterna, Fayga Ostrower (1920-2001), foi uma importante artista plástica e teórica da arte. Mas, antes mesmo de entrar na Unicamp, praticamente por acaso, conhece a *commedia dell'arte*, tendo estudado tal linguagem com Tiche Vianna e Ésio Magalhães, do Barracão Teatro²⁰¹, de 1999 a 2004, no elitista distrito campineiro de Barão Geraldo²⁰². Ana ressalta que, para ela, a *commedia dell'arte* foi uma escola.

Já no início de sua graduação em Artes Cênicas forma com colegas de turma o Grupo do Santo²⁰³, que veio a trabalhar com teatro de rua e também com a linguagem das máscaras. Com o espetáculo *Retrato na Janela* (2000) do Grupo do Santo, a atriz campineira pôde circular por diversas regiões do país e conhecer de

²⁰¹ Barracão Teatro, um espaço de investigação, criação e apresentação cênica, sediado em Barão Geraldo, Campinas e criado em 1998, por Ésio Magalhães e Tiche Vianna. O espaço é sede do grupo homônimo, que, em sua trajetória de mais de 20 anos, montou diversos espetáculos, entre os quais, seguem em repertório: *Zabobrim*, *o Rei Vagabundo*; *O Ponto Alto da Festa*; *O Pintor*; *Encruzilhados*; *Diário Baldio*; *Circo do Só Eu*; *Amor te espero*; e *A Julieta e o Romeu*. Além da fundadora e do fundador, atualmente são artistas parceiros do grupo: Andrea Macera, Antonio Apolinário, Cadu Ramos, Cintia Birocchi, Eduardo Brasil, Fernando Fubá, Gabriel Bodstein, Marcelo Onofri e Ulisses Jr. (BARRACAO, 2019).

²⁰² Distrito de Campinas onde está sediada a Unicamp.

²⁰³ Grupo que existiu de 1998 a 2005, como projeto extensionista da Unicamp (LEWINSOHN, 2009).

perto grupos de tradições brasileiras de Tambor de Crioula²⁰⁴, Cacuriá²⁰⁵, Carimbó²⁰⁶, entre outras.

Em paralelo ao trabalho com teatro, Ana integra o grupo de danças populares Saia Rodada, também de Barão Geraldo, mas que contava com a direção do importante artista maranhense, radicado em São Paulo, Tião Carvalho²⁰⁷. Após diversos e múltiplos contatos com o universo da cultura popular, por ocasião de seu processo de mestrado, nossa “personagem” dedica-se à pesquisa junto a grupos de Cavalo Marinho no interior de Pernambuco, entre os anos de 2006 e 2008. Assim, na busca de responder o porquê das brincadeiras populares em seu percurso artístico, ela chega a duas respostas assumidamente parciais e complementares:

[...] Em primeiro lugar, o que é mais fácil responder, é que a brincadeira popular traz alguns elementos que simplesmente me encantam demasiadamente: por sua linguagem lúdica e por dialogar com o imaginário popular e fantástico; por ser parte de nossas raízes brasileiras - mesmo que híbridas -; por, na maioria das vezes, não haver a separação entre as artes e haver assim uma junção de dança, canto, teatro, música, plasticidade; e, finalmente, por ser popular no sentido de estar ao alcance de todos, por dialogar nas ruas diretamente com quem quiser fazer parte; entre outros. Em segundo lugar, vejo que há um motivo sutil, subjetivo, e talvez até espiritual. Essa é uma suposição muito recente e pessoal, mas que nessa busca incessante por encontrar respostas e formular sempre novas perguntas, certa vez me surgiu em mente. Nunca tive uma formação religiosa. Na casa de meus pais não se cultivava práticas de religiões ou práticas

²⁰⁴ Dança mantida por negras e negros e seus descendentes escravizados, mestiços e crioulos, presente especialmente no Maranhão, que apresenta uma série de cantos ao som de três tambores e é dançada por mulheres. “[...] Os versos guardam [...] vestígios negros do culto do Vodum, nome dado pelos jejes aos “encantados” que se dizem orixás entre os nagôs (CASCUDO, 2012, p. 672).

²⁰⁵ “Dança típica do estado do Maranhão, surgida como parte das festividades do Divino Espírito Santo, uma das tradições juninas. A dança é feita em pares com formação em círculo, o “cordão”, acompanhada por instrumentos de percussão chamados caixas do Divino (pequenos tambores)” (MOURA, 2009).

²⁰⁶ Luís da Câmara Cascudo (2012, p. 176) descreve o carimbó como “[...] dança negra, brasileira, de roda, em Marajó, arredores de Belém, no Pará”. Outros autores reivindicam a ascendência indígena e o caráter mestiço da dança (COSTA, 2015). Em 2014, o carimbó foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Um dos artistas de destaque da dança foi o mestre Verequete (Augusto Gomes Rodrigues), que completaria 100 anos no dia 26 de agosto de 2016, tendo servido de inspiração para muitos artistas, como Pinduca, Nazaré Pereira e Dona Onete – que conquistaram projeção nacional cantando carimbó (CAMPELO, 2017).

²⁰⁷ “Tião Carvalho (Cururupu, Maranhão, 1955). Cantor, compositor, ator, dançarino e produtor cultural. Desde a infância, mantém contato com as danças e festividades populares do Maranhão, como o bumba meu boi e o tambor de crioula. Inicia carreira artística em trabalhos com o teatrólogo maranhense Aldo Leite”. Em 1979, muda-se para o Rio de Janeiro, onde integra o elenco do Teatro Ventoforte, liderado por Ilo Krugli (1930-2019) e em 1986, já em São Paulo, “[...] funda o Grupo Cupuaçu Centro de Estudos de Danças Populares Brasileiras. Pelo Cupuaçu, promove, desde 1990, festas comunitárias anuais do bumba meu boi no Morro do Querosene (Vila Pirajussara), na Zona Oeste de São Paulo” (CARVALHO, 2019).

espirituais holísticas. Nesse sentido, a ausência de crer em algo maior, acabou me levando para essas vivências de brincadeiras populares em que existe muita proximidade com o ritual e, muitas vezes, sinto-me renovada, transformada, sinto um "religar" com a natureza. Acabei buscando esse universo porque nele encontro uma sensação de pertencimento, de raiz, de plenitude, de comunhão com o mundo, de coletivo -, sensações que, talvez, venham suprir essa falta. Naturalmente, não só em mim, esse sentido de "religação" existe (LEWINSOHN, 2009, p. 24-5).

Em 2016 Ana ingressa como professora efetiva da Licenciatura em Teatro da UFRN, na área de Atuação. Entre outros componentes curriculares, assume as matérias Atuação, Pedagogia do Corpo (onde trabalha com máscaras neutras e expressivas) e Teatro de Rua. Em várias dessas matérias trabalha com as práticas da cultura popular nordestina, ressaltando que, em geral, a estudantada gosta e se envolve com essas propostas. Em suas palavras:

[...] Enfim, é muito importante trabalharmos a dimensão das culturas populares nos cursos de teatro, porque parte da cultura própria das pessoas. Não tem sentido só trazer referências de fora do país... Acho que nunca devemos colocar uma referência acima da outra, mas não podemos deixar de olhar para o que nós temos. Muitas vezes, para a própria história das pessoas que são nossos alunos. [...]
Numa realidade como a nossa, de Natal, vários alunos vêm de origens bem humildes. Não vêm de escolas particulares. Muitos não vêm daqui de Natal, vêm de outras cidades do interior. Então, ao invés de tentar trazê-los para cá, para a Capital, trata-se de tentar fazê-los não se esquecerem de lá. Ou seja, é o contrário. Não esquecer o passado, olhar para trás, olhar para a própria história, para a própria família, para os antepassados. Não se trata só de voltar para o interior fisicamente, de retornar, mas voltar para lá em relação ao imaginário... Que valores, que construção você tem? De onde você veio? (LEWINSOHN, 2018).

Vinda de fora do estado do Rio Grande do Norte e ainda com poucos anos de moradia na região, Ana Caldas conta com sua experiência anterior junto ao instituto liderado por Antônio Nóbrega e à vivência no grupo dirigido por Tião Carvalho para construir essa ponte entre distintos mundos e incentivar estudantes do Nordeste a se reconhecerem em suas práticas de cultura popular. Vale citar que, assim como Ivanildo Piccoli na Ufal, sempre que possível Ana conta com a parceria de estudantes brincantes (que não correspondem à maioria, no curso da UFRN) para compartilhar as técnicas e vivências dos brinquedos populares. Além dos componentes curriculares já existentes no projeto pedagógico do curso de Teatro à época de seu ingresso na UFRN, Ana Caldas também inseriu no currículo a matéria Danças Brasileiras, como um componente específico dedicado à prática das danças, desvinculado de um processo de montagem.

Junto dela outros docentes do curso de Teatro da UFRN dedicam-se à temática, com destaque para André Carrico, Makarios Barbosa, Monize Oliveira Moura e Robson Haderchpek. Talvez não seja coincidência o fato de que três dos cinco docentes que mais se dedicam às práticas de cultura popular na UFRN sejam oriundos da Unicamp (André Carrico, Robson Haderchpek e a própria Ana Caldas). Não é o caso de nos estendermos na “genealogia” das culturas populares no curso de Teatro da UFRN, mas ao que tudo indica as influências de Barão Geraldo (incluindo, mas indo para além da Unicamp) influenciaram também o curso potiguar.

Ainda acerca dos trânsitos entre o popular e o erudito e “botando mais lenha na fogueira”, o brincante de Nego Fugido²⁰⁸ Monilson dos Santos Pinto, em sua dissertação de mestrado *Nego Fugido: o teatro das aparições*, apresenta uma sequência de pontos de vistas aparentemente contraditórios entre si, mas que nos provocam a pensar de forma dialética as relações de apropriação das culturas populares:

[...] O crescimento da discussão em torno dos patrimônios imateriais aumentou o interesse de outras classes sociais e profissionais, principalmente, pesquisadores e pessoas ligadas ao teatro e a dança que buscam nessas manifestações seus elementos estéticos e espetaculares. A partir daí, a “cultura exótica” passou a ser disseminada nas grandes capitais do Brasil, configurando um certo modismo. Em toda capital brasileira, salvo algumas exceções, é fácil ver apresentações de manifestações originárias de cidades do interior nordestino, realizadas por uma grande maioria branca. Essas apropriações acontecem nas ruas, nos palcos de *shows*, carnaval ou nas salas de aulas das universidades.

A maioria dessas atividades são [sic] patrocinadas por editais públicos destinados à promoção e divulgação das práticas e saberes da cultura indígena e afro-brasileira, que não chegam até as comunidades.

As ações de promoção e divulgação dos bens imateriais propostas pelo governo e os grandes eventos organizados por instituições públicas e privadas têm constituído uma vitrine para disseminação e autovalorização das manifestações populares da cultura, sobretudo, entre pessoas das grandes capitais do país que buscam, nessas práticas, uma arte ou cultura “autêntica”, revelando uma certa veneração aos herdeiros desses saberes. Esse assédio aos mestres e a suposta valorização da cultura popular têm estimulado o deslocamento das manifestações para essas cidades e provocado conflitos de valores entre seus herdeiros (PINTO, 2014, p. 107).

Em relação a essa primeira análise, Monilson traça um contraponto:

[...] Há algumas décadas estudiosos das artes cênicas, música e dança têm se apropriado das práticas de rituais religiosos e profanos de comunidades indígenas e afro-brasileiras como elemento efêmero na investigação de

²⁰⁸ Manifestação cultural de temática quilombola, presente na região do Recôncavo baiano, cujos elementos norteadores seriam as “[...] lembranças traumáticas da luta, revolta e resistência da população escrava” (PINTO, 2014, p. 12). Monilson Pinto, na mesma fonte citada, destaca que o Nego Fugido apresenta várias semelhanças com a manifestação popular Lambe-sujo, presente em Sergipe.

linguagens e corporeidade do ator/dançarino por meio de processos criativos no seu treinamento. É inegável que a sistematização dos rituais e práticas culturais e criação de partituras corporais em um processo criativo, sem a sua mera reprodução estética e espetacular em palco, tem se constituído em um campo promissor para criação de linguagens artísticas e produzido resultados práticos e teóricos importantes para os estudos do teatro, da dança e da música.

Contradizendo o que disse anteriormente, para algumas pessoas das cidades grandes o contato com manifestações culturais e religiosas, mesmo parafolclorizadas, possibilita a aproximação com o seu contexto histórico e social de origem. A principal característica dessas cidades é a aglomeração de pessoas de várias regiões do país. Parte dos moradores da cidade de São Paulo, por exemplo, são oriundos [sic] de pequenas comunidades nordestinas, filhos ou netos de herdeiros de práticas culturais e religiosas que se juntam a pessoas de outras classes para buscar nessas manifestações deslocadas o contato com suas ancestralidades, desgarradas após o afastamento das suas comunidades. Não é difícil encontrar um mestre da cultura popular trabalhando como porteiro em edifícios na cidade de São Paulo (PINTO, 2014, p. 110).

A observação de Monilson, acerca do contato de pessoas das cidades grandes com as manifestações culturais populares, mesmo que parafolclorizadas, remete à trajetória de Ivanildo Piccoli e Telma César, que, como exposto, puderam se envolver com o universo das manifestações populares por meio também de um acesso à tais culturas mediado por artistas urbanos e acadêmicos, de classe média (e, muitas vezes, brancos). Mas, o pesquisador e brincante de Nego Fugido considera que a, por ele chamada, apropriação de práticas culturais e rituais religiosos por parte de artistas acadêmicos urbanos gera certo descompasso entre a (re)valorização de tais manifestações culturais nas capitais e o enfraquecimento das mesmas no interior, em sua fonte. Assim, a mera reprodução estética dessas práticas culturais no palco (como ele comenta ter presenciado em alguns espetáculos)

[...] parece constituir um corpo de dimensão estética descontextualizada, um simulacro capaz de nos emocionar pela sua beleza e plasticidade. O ator que simula um corpo ritual ou um comportamento cotidiano, sobre o qual não domina seus códigos sociais, culturais e religiosos, reproduz um corpo sem experiência, esvaziado de sentidos, uma memória roubada, um corpo roubado. Essas práticas rituais podem até mexer com suas emoções durante o seu treinamento ou no espetáculo por alguma razão pessoal (social, religiosa, cultural ou política). Porém, esse corpo consciente, estético, belo e simulado logo será reconhecido pelo espectador que pode até se emocionar com a mimese de uma realidade sem vida, mas, essa emoção dificilmente o atravessará potencialmente e sacudirá sua consciência adormecida (PINTO, 2014, p. 125).

Levando em conta a análise de Monilson Pinto e os relatos e reflexões em torno das trajetórias das demais estudantes, artistas e docentes elencadas neste subcapítulo, é possível perceber que há, portanto, um movimento complexo e

multideterminado de chegada do popular na universidade, que não ocorre sem contradições. Em alguma medida, a concentração de capital em uma metrópole como São Paulo, associada à concentração dos veículos de comunicação de massa e de grandes universidades gera um caldo cultural específico que permite o desenvolvimento de grupos ligados à cultura popular no âmbito universitário progressista. Diferentemente dos grupos sediados nas periferias, esses grupos sediados em regiões de classe média costumam ter mais acesso a recursos para sua sustentação, devido a visibilidade que alcançam, as redes de relações interpessoais que estabelecem (já que são frequentados ou contam com a participação expressiva de pessoas de classe média e média alta) e à eventual inserção em um nicho de mercado da indústria cultural.

Tais privilégios de acessibilidade potencialmente favorecem seus integrantes, que tendem a ter mais tempo para se dedicar aos estudos e à criação artística, maior possibilidade de viajar e pesquisar nas fontes da tradição. Grosso modo, nessa seara poderíamos incluir Antônio Nóbrega e os grupos de cultura popular de Barão Geraldo, por exemplo. Essa linhagem viria, inclusive, de Ariano Suassuna e do Movimento Armorial²⁰⁹. É possível dizer que Nóbrega é um erudito, assim como era Suassuna. Mas, nem por isso suas contribuições são menos imprescindíveis para a cultura brasileira. Como uma teia tecida de forma caótica e bela, os trabalhos dos assim chamados eruditos da cultura popular influenciaram a formação de artistas que hoje são docentes universitários e têm contribuído para valorizar, difundir e defender as práticas de cultura popular na formação de estudantes de Teatro. Não nos esqueçamos, porém, das tensões e conflitos entre os campos acadêmico e popular. Eles seguem existindo e precisam ser encarados para que as contradições deles geradas possam ser enfrentadas. Tais contradições virão novamente à tona no próximo tópico.

²⁰⁹ Movimento fundado em 1970, no Recife, sob liderança de Ariano Suassuna e “[...] destinado à criação de uma arte erudita nordestina calcada em suas raízes populares” (SUASSUNA, 2019). O comunicador social e professor da UFPE Amílcar Bezerra (2009) identifica no movimento fundado por Suassuna influências do modernismo paulista dos anos 1920, mas também uma profunda inspiração no movimento Regionalista, a partir da obra do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre. Por isso, para o ideário armorial, o “[...] sertão nordestino seria o lócus privilegiado da, por eles denominada, genuína cultura popular, onde o artista nacional deveria buscar os elementos para a elaboração de sua obra. Lá repousaria a matéria-prima capaz de revelar a verdadeira face do Brasil” (BEZERRA, 2009, p.8). Bezerra, no entanto, qualifica a perspectiva armorial como messiânica e isolacionista.

Como se praticam as culturas populares na academia?

Neste subcapítulo, apresentarei as experiências de práticas de cultura popular no ensino de teatro, com foco no teatro de rua, destacando os princípios e procedimentos metodológicos utilizados por docentes de algumas IFES onde tive oportunidade de fazer pesquisa de campo. No entanto, antes de tratar do universo metodológico, a fim de ampliar um pouco as referências ao presente debate, trago considerações do diretor e pesquisador de teatro indiano Rustom Bharucha (2017), que aponta alguns limites do teatro chamado por intercultural ou de “entrelaçamento de performances culturais”²¹⁰, sendo que este último termo seria um novo paradigma da moda na Academia eurocêntrica. Atento ao predomínio do individualismo liberal como força motriz do chamado teatro intercultural, o autor considera que a questão não se resolve com a mudança de nomenclatura para a metáfora do entrelaçamento, pois

[...] Seria necessário questionar: quem são os tecelões fazendo tecelagem? Em que condições? Espera-se que eles deem e recebam ou que simplesmente “produzam”? Quais são seus direitos de propriedade sobre o que está sendo tecido? Por quanto tempo tecem? A partir do momento em que se insere a identidade e as condições de trabalho em uma ação coletiva, a agência é contextualizada e o pensamento metafórico que tenta esquivar-se da história ou transcendê-la e suspendê-la será inevitavelmente perturbado (BHARUCHA, 2017, p. 161).

Bharucha traça uma crítica materialista do teatro intercultural hegemônico e destaca a necessidade de não somente enquadrar conceitos tradicionais nas teorias eurocêntricas, mas ir além delas, considerando que as teorias locais (ou, em outras palavras, as práticas de cultura popular) englobam “[...] diversas narrativas, técnicas e experiências que respondem ao momento histórico e poderia[m] nos surpreender por sua ‘contemporaneidade’” (*id.*, *ibid.*, p. 179).

Entre vários outros aspectos, o autor indiano problematiza ainda a sistematização, por parte de autoridades acadêmicas de países do centro do capitalismo, de modelos de treinamento ou criação artística oriundos de culturas da periferia do mundo capitalista, mas elaborados de forma incompetente e superficial. Ainda que sejam propostas frágeis, devido ao poder das instituições e mercados aos

²¹⁰ Tradução do inglês *interweaving*. Como um indicador da influência deste novo conceito, vale citar que em 2008, na Freie Universität Berlin, foi criado o International Research Center »Interweaving Performance Cultures«, ligado ao Institute for Theater Studies, dirigido pelas professoras Erika Fischer-Lichte e Gabriele Brandstetter e pelo professor Matthias Warstat (FREIE UNIVERSITÄT BERLIN, 2019).

quais seus autores estão vinculados, tais modelos são disseminados globalmente, divulgando de forma errônea e enviesada conhecimentos tradicionais. Isso acontece, entre outros fatores, devido a esses conhecimentos não estarem traduzidos (ou, no limite, por não serem passíveis de tradução, devido à sua complexidade e singularidade) na língua inglesa acadêmica.

Um exemplo de apropriação equivocada citado pelo autor é o caso do *rasabox*²¹¹, como sistematizado por Richard Schechner, pois ele incorreria em um pragmatismo reducionista da complexa teoria *rasa* existente em diversas línguas indianas. Em suma, a análise de Bharucha prima por profundidade crítica e antropológica frente à superficialidade e certa dose de perversidade liberalista indicada nas produções supostamente interculturais do centro do capitalismo.

Notadamente em relação à dimensão antropológica, é possível relacionar a análise de Rustom Bharucha (2017) com a de Marianna Monteiro (2011), ao tratar do aproveitamento dos temas das danças populares pela chamada dança teatral (a que se faz majoritariamente em palcos e para público de classe média ou burguesa). Marianna aponta para a impossibilidade de um diálogo profundo entre os dois tipos de experiência, o que a pesquisadora chama ainda de irreducibilidade entre as duas formas de expressão. Tal irreducibilidade ocorreria devido ao reducionismo do olhar oriundo da arte erudita.

[...] O interesse excessivo pelos elementos formais das danças constrange o olhar na busca exclusiva de passos e coreografias. A partir de um referencial de dança teatral, restringe-se à busca de meras identidades exteriores que permitam incorporar as expressões populares ao universo mental da cultura erudita (MONTEIRO, 2011, p. 44).

Conforme a pesquisadora, não é possível compreender e praticar as danças populares sem articular os sentidos ligados à festa, ao simbólico e ao religioso, compartilhados pela comunidade onde se vivenciam tais danças. Em conversa presencial com a autora, perguntei se, em sua análise, o mesmo abismo se manteria no caso do teatro de rua, em sua aproximação ou relação com as culturas populares. Na ocasião, nós dois concordamos que as experiências acontecem de forma um pouco distinta no teatro de rua em relação à dança teatral, devido pelo menos aos seguintes motivos:

²¹¹ Treinamento psicofísico sistematizado por Richard Schechner, diretor teatral e pesquisador da Universidade de Nova Iorque.

- As fazedoras e os fazedores de teatro de rua, costumeiramente, são oriundos de base popular, o que já tende a diminuir o abismo cultural entre o povo de teatro de rua e brincantes das culturas populares;

- O teatro de rua acontece em espaço aberto e em relação direta com o público, sendo, do ponto de vista formal, muito mais próximo das estruturas dos folguedos, danças dramáticas e outras práticas de cultura popular, que também pressupõem relações diretas com as cidades, os vilarejos e com o público.

- O modo de produção do teatro de rua é, majoritariamente, concernente ao sujeito histórico teatro de grupo, que, em boa parte das vezes, se aproxima mais da vivência comunitária característica das práticas de cultura popular.

A respeito das relações entre teatro de rua e culturas populares, também Ana Caldas Lewinsohn, em entrevista a mim concedida, considera que essa ligação sempre existiu: “Imagina, os brincantes estão aí antes de nomearmos qualquer coisa como teatro de rua e os brinquedos já aconteciam na rua!” (LEWINSOHN, 2018). Vale ressaltar que não se trata também de “reduzir” os brinquedos populares ao escopo do que no século XX se convencionou chamar por teatro de rua. Como já exposto até aqui, tais práticas são muito mais amplas, antigas e complexas do que uma modalidade teatral poderia dar conta. Mas, também por sua ancestralidade e persistência na longa duração, os brinquedos populares alimentaram as práticas artísticas que vieram a se chamar teatro de rua e, ainda hoje, podem fornecer um grande aporte cultural, político e artístico para tal modalidade teatral.

Levando em consideração essa proximidade formal, simbólica e, por vezes, estrutural, entre o teatro de rua e as práticas de cultura popular, vejamos como tais pontes vêm sendo construídas no escopo do ensino superior de Teatro em algumas IES públicas brasileiras. Em minha pesquisa de campo, a experiência que se destacou nesse sentido foi, sem dúvida, a da Ufal, uma vez que sua Licenciatura em Teatro tem os folguedos (como assim eles denominam) como espinha dorsal do currículo de seu projeto pedagógico de 2014 e segue tendo-os em bastante destaque no projeto pedagógico mais recente, de 2019.

Teatro de rua e práticas de cultura popular no âmbito da pedagogia das máscaras

Como citado no primeiro capítulo desta tese, o currículo de 2014 da Licenciatura em Teatro da Ufal contém em sete de seus oito semestres o componente curricular Projetos Integradores em que, a cada semestre, a turma se dedica ao estudo e vivência de um folgado distinto do Nordeste brasileiro. Já no currículo de 2019 há três matérias, intituladas Práticas Pedagógicas em Artes Cênicas, que cumprem função semelhante aos anteriormente intitulados Projetos Integradores. Tais matérias são articuladas a outras do curso, como Laboratório de Artes Cênicas na Rua e Pedagogia das Máscaras Cênicas (ambas ofertadas no 6º período do curso, no projeto de 2014 e, respectivamente, no 7º e 8º semestres do curso, no projeto de 2019²¹²), além das matérias ligadas a circo e comicidade (em relação a este último tema, no currículo da Ufal há uma matéria obrigatória e três optativas).

No primeiro semestre de 2018 pude acompanhar as aulas de Pedagogia das Máscaras Cênicas, Projetos Integradores VI, Laboratório de Artes Cênicas na Rua e algumas aulas de Circo, todas sob responsabilidade do professor Ivanildo Piccoli dos Santos²¹³, contando também com a parceria do professor Toni Edson (docente da casa, mas lotado na Escola Técnica de Artes) no componente especificamente dedicado a teatro de rua e do então discente Meson de Lira, em Projetos Integradores VI, que foi dedicado ao Cavalo Marinho.

Ivanildo Piccoli, em sua tese de doutorado (SANTOS, 2015), analisa as duplas cômicas da *commedia dell'arte*, do Cavalo Marinho e do circo e reconhece o vínculo entre o teatro italiano dos cômicos *dell'arte*, com o circo moderno, nascido na Inglaterra. Por sua vez, o circo moderno, com sua deambulação pelo mundo, teria influenciado alguns aspectos das culturas populares, inclusive na península Ibérica e no Brasil. O professor da Ufal destaca algumas semelhanças entre os três universos de duplas cômicas por ele estudados, entre elas:

²¹² Ambos os projetos seguem em oferta concomitante, uma vez que o conjunto de estudantes que ingressou na universidade até 2019 pode optar por se manter no currículo anterior.

²¹³ Na UFRN um trabalho semelhante é feito por Ana Caldas Lewinsonh, que também se vale das danças populares, do cavalo-marinho e da *commedia dell'arte* no ensino de teatro, de forma ampla, e, especificamente, no ensino de teatro de rua. No entanto, meu período de pesquisa de campo na UFRN foi mais restrito, por isso não pude levantar informações e traçar análises detalhadas da experiência da UFRN como fiz em relação à experiência da Ufal. Mas, reitero que, no tocante aos projetos pedagógicos, a proposição da Ufal é mais radical em relação à inserção dos brinquedos populares no currículo.

[...] - os atores, brincantes ou palhaços precisam de vigor físico, disponibilidade, precisão, concentração, destreza, habilidades corporais específicas aliadas a beleza estética, além de muito fôlego para desempenharem suas cenas cômicas. [...]

- não existe claramente a separação entre os “atores” e a plateia, sem comunicação mútua, de modo rígido. [...]
- a transgressão às regras [sociais] [...]
- o predomínio da improvisação (não só de criação momentânea, mas, como vimos, de uso adequado de referências estudadas) [...]
- a construção das figuras semelhantes aos tipos fixos, com gestos e comportamentos característicos, codificados [...]
- a caracterização arquetípica dos personagens-máscaras é facilmente reconhecida pelo visual impactante [...]
- com relação aos locais das apresentações de Cavalo Marinho e *commedia dell'arte*, ambos se utilizam principalmente dos espaços abertos, o que molda a espetacularidade em formas simplificadas, traduzida nos poucos recursos cenográficos e de iluminação [...] Além disso, são atividades artísticas que assim com o Circo, não se limitam a um único espaço físico, ou seja, o caráter mambembe ou itinerante é típico dessas três artes. [...]
- a identificação das relações entre patrão x servo, primeiro x segundo cômico. [...] (SANTOS, 2015, p. 224-7).

O pesquisador ressalta ainda o caráter épico das apresentações que têm os cômicos como destaque, uma vez que os enredos já são previamente conhecidos pelo público e não se “prestigia” o estilo realista de encenação. “O exagero, o grotesco e o surreal estão sempre presentes na fantasia de quem faz e de quem assiste” (*id.*, *ibid.*, p. 237). Os cômicos costumam dominar linguagens artísticas distintas (música, dança, poesia etc) e buscam sempre ampliar seu repertório, com referências eruditas ou populares (sendo responsáveis, inclusive, pelo trânsito entre ambas as esferas). Frequentemente há transmissão familiar da tradição, de uma geração para outra, quando determinada figura-personagem passa de pai para filho, por exemplo. E, por fim, os grupos de cômicos costumam integrar-se, em maior ou menor medida, à comunidade que os acompanha em suas apresentações.

Ivanildo Piccoli dos Santos (2008, 2015) indica também que o reconhecimento de tais conexões, entre a *commedia dell'arte*, o circo moderno e as culturas populares não é algo inédito, pois como já citado, Hermilo Borba Filho, por exemplo, também reconhece as relações entre a *commedia dell'arte* e os (como ele costumava chamar) espetáculos populares (REIS, 2012; CARVALHEIRA, 1986). Mas, a análise de Ivanildo se diferencia pela especificidade e profundidade em relação a alguns folguedos nordestinos, em seu mestrado e doutorado. O que na *commedia dell'arte* é chamado de *máscaras*, no Cavalo Marinho intitula-se *figuras*, tanto que a expressão popular é *botar figura*, para se referir ao brincante que “veste” a máscara e passa a fazer

determinada figura. Em relação às duplas cômicas, o Mateus do folgado pernambucano²¹⁴ é associado ao primeiro *zanni*²¹⁵ e Bastião ao segundo *zanni*.

Assim, coerentemente com essa linhagem de pesquisa e criação artística, na Ufal o ensino de teatro de rua busca articular-se diretamente ao estudo de pedagogia das máscaras, folguedos nordestinos e técnicas circenses. No período em que pude fazer a observação participante das aulas de Pedagogia das Máscaras Cênicas, Projetos Integradores VI (Cavalo Marinho) e Laboratório de Artes Cênicas na Rua, foi muito interessante observar como as aulas de uma determinada matéria complementavam as das demais. Em Pedagogia das Máscaras, quando comecei a acompanhar as aulas, o professor Ivanildo já havia trabalhado com outras máscaras (neutras, larvárias e meias-máscaras balinesas) e havíamos chegado nas máscaras da *commedia dell'arte*.

Já na primeira semana de observação, um discente muito participativo e crítico questionou por que estudar *commedia dell'arte* e não se dedicar somente às máscaras dos folguedos da região. Instigado por essa pergunta, o professor conduziu uma conversa acerca das relações entre o universal e o regional, na tradição cômica. No entanto, com o desenrolar do semestre e o contato com as figuras do Cavalo Marinho, em Projetos Integradores VI, o mesmo discente começou, por meio da práxis, a traçar paralelos entre as duas distintas tradições (o teatro italiano e o folgado brasileiro) e a perceber a importância do estudo das máscaras de origem italiana.

Vale ressaltar que a turma em questão tinha alguns brincantes: Meson de Lira, já citado neste capítulo, brincante de Cavalo Marinho; Alex Zampielly, do Bumbá Alagoano; Emmanuel Lima, que é da Quadrilha Luar do Sertão e do Grupo Bumbá Alagoano; Gaby Ferreira, que canta na Quadrilha Amanhecer no Sertão e também já cantou num grupo de Boi; e Franciely Sallys, que dança no grupo de Coco de Roda Pisa na Fulô. Na turma havia ainda outros discentes que, apesar de não envolvidos diretamente em nenhum grupo de folgado, desenvolveram trabalhos cênicos com formas de teatro popular, como o mamulengo.

²¹⁴ Na variação maranhense do folgado do boi, a figura é chamada de Pai Francisco, em vez de Mateus.

²¹⁵ O primeiro e segundo *zanni* referem-se a dupla cômica de servos da *commedia dell'arte*. Em italiano, *zanni* refere-se, além da máscara específica dos cômicos do século XVI, a pessoa desajeitada, palhaço ou bufão (ZANNI, 2018).

Do debate acerca das tradições europeia e brasileira de máscaras, surgiu ainda uma reflexão interessante, em torno das condições de vida e dos modos de produção das companhias de *commedia dell'arte* e dos grupos de Cavalo Marinho. Ivanildo Piccoli explicou que, em sua origem, a *commedia dell'arte* não acontecia só na rua, mas também em espaços alugados e até palácios. Na busca de superar a miséria ou as difíceis condições materiais, muitas companhias queriam chegar até os palácios e conquistar mecenas entre a nobreza.

No mesmo debate realizado na turma, foi traçada uma analogia dos cômicos *dell'arte* com mestras e mestres da cultura popular que, atualmente, querem “chegar até Brasília”, não necessariamente no sentido estrito, geográfico, mas no sentido de conquistar políticas públicas de fomento à sua produção cultural, receber bolsas de incentivo, serem reconhecidos como patrimônio imaterial ou, simplesmente, conquistar a merecida aposentadoria. Com a decadência dos modos de vida rurais aos quais estavam originalmente associados os folguedos, a própria manutenção destes sofre com a carência de recursos, já que seus brincantes, majoritariamente de classe popular, também têm dificuldades para garantir sua subsistência pessoal e, conseqüentemente, a dos brinquedos.

Na turma, o debate se desdobrou em torno das transformações de algumas práticas de cultura popular da região, que, pelo que se sabe, eram de base cooperativa e vieram a se estruturar contemporaneamente em formas mais espetaculares e competitivas (em moldes semelhantes ao carnaval carioca). No contexto alagoano, essas transformações aconteceram, por exemplo, com a Quadrilha junina, o Boi e o Coco de Roda, pois eles têm seus festivais específicos, com caráter competitivo. Ressaltou-se na conversa que a lógica competitiva gera muita rivalidade entre os grupos e, eventualmente, até violência física, num espelho do que, às vezes, acontece com as torcidas organizadas de futebol. Além, disso, sabe-se que, não raramente, os grupos populares se envolvem com financiamentos em certa medida espúrios, ligados às práticas de clientelismo no âmbito da política partidária ou ao crime organizado. As práticas mais competitivas foram contrastadas, por exemplo, com o Cavalo Marinho pernambucano, que manteve a característica cooperativa.

Por outro lado, a partir da própria vivência dos estudantes-brincantes da Ufal, é possível perceber que a relativa espetacularização dos brinquedos populares, organizados para competição nos festivais, gera envolvimento de novas gerações de

brincantes urbanos e permite que o imaginário popular dispute a arena simbólica frente a outras expressões culturais massificadas, de cunho muitas vezes conservador e até protofascista. Além disso, como já observado por Marianna Monteiro (2011), o caráter espetacular de algumas danças populares praticadas no espaço urbano é observado pelo menos desde o século XVII, nos touros e cavalhadas da península Ibérica, onde, inclusive, se pagava para assistir às apresentações. A autora, a partir de Antônio Maravall, considera que esses espetáculos faziam parte de uma cultura de massa barroca, que deixou marcas explícitas nas manifestações das danças populares brasileiras. Esse tema gera muito “pano pra manga” e será retomado no próximo tópico deste mesmo capítulo.

Imprimindo continuidade à análise do trabalho com os folguedos em aulas de teatro, a título de exemplo, a seguir descrevo trechos de uma aula de Projetos Integradores VI, conforme as anotações em meu diário de campo, do dia 12 de abril de 2018:

A aula se inicia com o aquecimento com os diversos passos integrantes do Cavalo Marinho, com destaque para o mergulhão, cuja complexidade é maior. A condução é proposta por Emerson (Meson) de Lira. A turma ainda não domina o mergulhão, não tem autonomia para fazer a brincadeira no ritmo tradicional e sem o auxílio do facilitador.

A turma já assistiu a trechos de um vídeo sobre Cavalo Marinho²¹⁶ e Piccoli lê as características das figuras no livro-referência *A roda do mundo gira*: um olhar sobre o cavalo-marinho Estrela de Ouro (Condado/PE)²¹⁷, juntamente com os estudantes.

Experimentamos em nosso corpo algumas figuras do Cavalo Marinho: Mestre Ambrósio; Guarda da gurita; Velha do bambu; Catirina; Ema; Burrinha e Boi. Inicialmente, todos experimentam as figuras juntos, em linha, se deslocando de um ponto a outro da sala, com destaque para os passos, mas ainda sem fala, nem interação.

Em uma próxima atividade, em roda, a turma experimenta as figuras. Ivan, como capitão da brincadeira (como se fosse um professor-personagem do drama como método de ensino), chama as figuras ao centro, propõe brincadeiras entre elas. As figuras brincam.

Alguns estudantes (minorias), ficam com medo de “se jogar” na cena. A presença de um brincante de Cavalo Marinho (Meson de Lira) dá outra energia à experiência: o exemplo serve à imitação e à instrução.

Após as experiências práticas, conversamos sobre o folgado e sobre a vivência em nosso corpo. Tradicionalmente o Cavalo Marinho não é brincado em Alagoas, é um folgado típico de Pernambuco. Mas, há vários estudantes pernambucanos (especialmente do interior do estado) na turma. Alguns estudantes, por exemplo, têm lembranças de ver o Cavalo Marinho no Festival de Inverno de Garanhuns. Como o Cavalo Marinho tem relações diretas também com o folgado do Boi (presente em Alagoas), muitas figuras são comuns a ambas as manifestações.

²¹⁶ MUNDU RODÁ. **Cavalo Marinho** – o brinquedo - Bolsa Vitae de Artes 2003 (vídeo relatório 1). s/a.

²¹⁷ De Erico José Souza de Oliveira (2006).

Para a próxima aula as e os estudantes têm de escolher uma das figuras para pesquisar (em vídeos e livros) e propor uma improvisação.

A partir da proposta de Ivanildo e de outras e outros docentes, a função de professor é ressignificada no ensino teatral tendo como base os folguedos. É inerente à estrutura das brincadeiras populares a não separação absoluta entre professor (ou mestre) e aprendizes e, para que haja coerência no envolvimento com essas tradições centenárias (ou até milenares) faz sentido que o professor ou a professora não se destaque completamente do coro de estudantes, mas brinque junto, assumindo, evidentemente, funções específicas. Não seria muito recomendável, portanto, uma aula tradicional a partir das brincadeiras populares, em que o professor ou a professora ficasse sentado observando o desenvolvimento técnico da estudantada ao praticar a brincadeira. A dinâmica coletiva, mesmo que com graus de envolvimento e responsabilidades distintos, é imprescindível para o desenrolar da brincadeira.



Fotografia 6. Aula de Projetos Integradores VI, Curso de Teatro, Ufal. Meson de Lira ensina passos do Cavalo Marinho para a turma. Da esquerda para a direita, em evidência na foto, Ed Jordan, Meson de Lira, Diogo Honorato, Alex Zampielly, Carlos Porfirio, Saulo Porfirio, Franciele Sallys e Emmanuel Lima. Maceió, abril de 2018. Créditos: Ivanildo Piccoli.

Ainda à época da observação participante, relacionei a proposição de Ivanildo com o procedimento do “professor-personagem” (*teacher-in-role*) no contexto do drama como método de ensino, conforme apresentado pela professora Beatriz Cabral (2012). De acordo com a pesquisadora, “[...] usando o drama como método de ensino, o professor assume papéis e/ou personagens com o objetivo de interagir com os alunos em contextos diversos, utilizando diferentes códigos linguísticos para desafiar

posturas, ações e atitudes” (CABRAL, 2012, p. 19). Se imaginarmos que docentes de teatro que se valem das culturas populares para o ensino de Teatro, em sua maioria, não são brincantes da tradição ou não integram grupos de cultura popular, eles também precisarão assumir diferentes papéis de acordo com os folguedos, danças ou demais práticas da cultura popular com as quais desenvolverem aulas. É evidente que a proposição pedagógica das culturas populares, com o aprendizado cotidiano junto a mestras e mestres, é muito mais antiga que a proposição do “professor-personagem” do Drama, uma vez que a linhagem deste último data da primeira metade do século XX, no Reino Unido (ARAÚJO, 2017). Mas, é interessante notar que um procedimento que vem sendo difundido contemporaneamente, no âmbito da pedagogia do teatro, em profícuo diálogo com o universo da performance, já é encontrado, pode-se dizer, desde sempre nas práticas de cultura popular.

Assim, procedimentos pedagógicos que parecem inovadores – nas roupagens costuradas no centro do capitalismo mundial – muitas vezes são apenas ressignificações (nem sempre conscientes ou assumidas como tal) de práticas ancestrais. Então, evocando novamente o professor Alexandre Mate, “[...] um pouquinho de história não faz mal a ninguém”²¹⁸.

Mas, retornando ao ensino de teatro de rua na interface com a pedagogia das máscaras, vale a pena citar mais algumas atividades ou procedimentos metodológicos, cotejados com algumas referências teóricas que tratem do assunto. Uma simples sequência procedimental, desenvolvida ao longo de algumas aulas, alimenta as improvisações de pedagogia das máscaras e também de Cavalo Marinho: a) o professor apresenta e sugere as mesmas figuras (ou máscaras) para serem experimentadas pela estudantada; b) estudantes experimentam quais figuras específicas querem botar e, c) por fim, as e os estudantes sugerem aos demais quais figuras botar, buscando desafiar-se, a fim de sair de seus lugares de conforto. Tais procedimentos, oriundos da pedagogia das máscaras, são baseados nas metodologias de Lecoq²¹⁹ e do Piccolo teatro di Milano²²⁰ (SANTOS, 2019), mas foram

²¹⁸ Texto com fins pedagógicos *De como um pouquinho de história não faz mal a ninguém* (MATE, 200-?).

²¹⁹ Jacques Lecoq (Paris, 1921-1999), desenvolve metodologia de ensino teatral com base em improvisação, jogo com máscaras, teatro físico e mímica. Funda em Paris, em 1956, a Escola de Mímica e Teatro, atualmente denominada Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq (ECOLE JACQUES LECOQ, 2019), instituição que alcançou grande prestígio internacional, inclusive no Brasil.

²²⁰ Teatro público, sediado em Milão, fundado em 14 de maio de 1947 por Giorgio Strehler, Paolo Grassi e Nina Vinchi. Foi o primeiro teatro público a ser construído na Itália, tendo nascido sob o lema “Teatro

também pertinentemente utilizados no âmbito do ensino do Cavalo Marinho, na Ufal. Conforme o professor Ivanildo (*ibid.*), no contexto do ensino de *commedia dell'arte* costuma-se dizer que “a máscara chama (ou escolhe) a pessoa” e, no contexto das culturas populares, os brincantes costumam induzir as pessoas a botar a figura que eles considerem que tenha “a ver” com cada uma delas.

Outro procedimento simples e funcional: o professor Ivanildo, para realizar as aulas de máscaras e de folguedos populares leva um repertório de figurinos, adereços, instrumentos e máscaras que ajudem a estudantada a *botar suas figuras* ou montarem suas personagens. Ao longo de sua trajetória o aludido professor da Ufal montou um acervo pessoal com máscaras de diversos brinquedos e também máscaras por ele próprio confeccionadas. Além disso, ele solicita também à estudantada que traga mais figurinos e materiais que possam ajudar a compor a brincadeira. Tal procedimento é de extrema contribuição para a vivência dos brinquedos em sala de aula e lembra também o procedimento utilizado pelo já citado Grupo Tá na Rua, do Rio de Janeiro, ao realizar suas oficinas ou mesmo suas apresentações de espetáculos de rua.

Ana Carneiro (2012), ao explicar a linguagem do Tá na Rua, chama a atenção para o fato de que o trabalho com as máscaras está presente nos processos do grupo em dois sentidos:

[...] Por um lado, ele está presente em cena: a partir das apresentações dos atores, os breves “perfis” apresentados pelo narrador ganham contextos mais amplos e se tornam “máscaras” que caracterizam tipos sociais, como a mulher-que-grita-rodopia-e-cai, a mulher-que-sofre, o homem-que-salta e outros, que passam a constituir os “números” do Tá na Rua. De outro lado, elas perpassam o processo de formação de atores do grupo. [...] É principalmente nas oficinas, espaço de desenvolvimento dos atores do grupo e de outros participantes, por meio do ludismo e de jogos de improvisação, que o trabalho com a máscara será conquistado, a partir de uma estrutura simples: espaço amplo, algum material, como roupas, perucas, panos, máscaras, e a disponibilidade dos atores para o jogo teatral. Como base, “chão” para as improvisações, há apenas o estímulo sonoro, geralmente pelo som amplificado ou instrumentos ao vivo (CARNEIRO, 2012, p. 143).

A atriz e pesquisadora ressalta ainda que, no trabalho do Grupo em questão, as máscaras são “[...] elemento auxiliar no rompimento com a linguagem realista e na

de Arte para Todos”. É considerado o teatro público italiano mais conhecido no país e no exterior. Desde 1986 abriga também uma escola de teatro, atualmente intitulada Luca Ronconi, um de seus diretores (PICCOLO TEATRO, 2019).

busca da realização de uma linguagem épica, distanciada; na recuperação da teatralidade, do poético; no desenvolvimento das possibilidades de projeção da imagem do ator” (*id.*, *ibid.*, p. 147), descrevendo assim, algumas características também arroladas por Ivanildo Piccoli (2015) e já citadas neste capítulo, como semelhanças entre as duplas cômicas da *commedia dell’arte*, do circo moderno e do Cavalo Marinho.

Ana Carneiro, a partir de sua experiência como atriz do Tá na Rua, relata que o Grupo não se detém nas questões técnicas referentes ao uso das máscaras, ou na aquisição de um conhecimento prévio a respeito do assunto. É curioso observar que, no caso da proposição que vem sendo desenhada na Ufal, há uma dupla abordagem das máscaras: pelo viés mais técnico, na perspectiva do ensino da *commedia dell’arte*, como foi sistematizada contemporaneamente – em especial na Itália e na França – e por um viés mais livre e brincante, na perspectiva das culturas populares (mais próxima ao que seria a abordagem do Tá na Rua, por exemplo).

No entanto, pelo que pude observar, não há necessariamente uma contradição entre ambas as formas, mas uma complementaridade, na medida em que o treinamento “verticalizado” das máscaras da *commedia dell’arte* alimenta de referências corporais a estudantada e transborda para as brincadeiras com o Cavalo Marinho. Em outra via, a liberdade da brincadeira com as figuras do Cavalo Marinho contribui para a desinibição e “aterramento” das e dos estudantes, para o “desapegar” da excessiva racionalização e para o desenvolvimento da ludicidade, que deve ser inerente também ao teatro dos cômicos italianos. Foi possível observar que há estudantes que “se soltam mais” a partir do trabalho com a decodificação das máscaras da *commedia dell’arte* e outros que se permitem jogar mais a partir da livre brincadeira das figuras dos folguedos populares.

Também o professor Luiz Lerro, da Unir, vem se valendo das culturas populares, para o ensino de teatro. De origem mineira, com estudos na área de Técnicas e Poéticas Corporais e de Pedagogias Transculturais, em especial no que tange às matrizes corporais afro-brasileiras²²¹, Luiz chega em Rondônia em 2014,

²²¹ Desde os anos 1990 o professor Luiz estuda, pesquisa e trabalha “[...] com expressões populares brasileiras hibridizadas nas metodologias de trabalho para o teatro, primeiro com a “Tropa Mineira de Teatro Dança”, depois com a Cia. Acômica, grupo de teatro mineiro, e finalmente no ensino teatral. Essas hibridizações foram resultados de cruzamentos entre técnicas corporais da matriz europeia (Meyerhold, Delsarte, Isadora Duncan, Laban, Grotowski, Decroux, Jacques Lecoq e Feldenkrais) e aquelas afro-brasileiras, as ‘schematas’ corporais dos orixás e as «danças dramáticas» mineiras, como

para lecionar na Licenciatura em Teatro da referida universidade e, aos poucos, vem se aproximando das práticas culturais populares da região, como a Quadrilha e o Boi. Sua experiência em se valer das culturas populares brincadas na Amazônia no âmbito do ensino de teatro, ainda é recente, tendo sido iniciada na Unir, de forma sistemática²²², em 2018.

Em sua abordagem, Luiz parte da dimensão das máscaras corporais das figuras das danças dramáticas (como ele opta por chamar, a partir de Mário de Andrade) para a preparação corporal das atrizes e dos atores. Ministrando aulas de Expressão Corporal, o artista e professor mineiro observou como era difícil apresentar e trabalhar com as categorias das teorias de corpo europeias (que são hegemônicas em nossa formação teatral) para estudantes rondonienses. A formação de Luiz na seara corporal é especialmente a partir da mímica corporal de Étienne Decroux²²³ (1898-1991) e dos estudos de Rudolf Laban. Por meio de suas experiências, ele vem percebendo que aplicar à risca as técnicas de tais artistas europeus, em Rondônia, é propor uma construção corporal muito distante da realidade de corpos culturais do contexto amazônico.

Assim, seu trabalho, em certa medida, vem sendo o de fazer uma mediação ou tradução intercultural de duplo sentido: por um lado, explicar as categorias oriundas das teorias corporais eurocêntricas consagradas, a partir da prática corporal de danças dramáticas praticadas em Rondônia; por outro lado, aproveitar a potência das manifestações regionais para buscar preencher de vivacidade, sentido coletivo e organicidade o ensino e a prática teatrais. Ainda que a maior parte da estudiantada do

os catopês, isto é a festa popular do norte de minas, as catiras, os congados, os reisados, etc., e também o treinamento da capoeira angola” (LERRO, 2020, s/p.). Luiz Lerro destaca ainda que sua primeira formação foi no Curso Técnico de Formação de Atores do Teatro Universitário da UFMG e, durante o curso, as matérias de Interpretação, no primeiro e segundo anos, foram “[...] organizadas em torno das técnicas e expressões populares teatrais: o teatro de rua e as técnicas básicas do teatro mamulengo, a *commedia dell’arte* e suas máscaras expressivas” (*ibid.*).

²²² Antes de Luiz Lerro, o professor Júnior Lopes já vinha desenvolvendo uma metodologia de ensino e aprendizagem de teatro junto a povos indígenas em Rondônia, por ele chamada de *mito-drama*, e que foi objeto de sua tese de doutorado (LOPES JUNIOR, 2015). No entanto, tal experiência esteve ligada principalmente à formação de professoras e professores indígenas e não chegou a ser incluída de forma mais sistemática no currículo da Licenciatura em Teatro da Unir.

²²³ Ator e mímico francês, formado na Escola do Vieux Colombier (de Jacques Copeau), cuja investigação artística vem balizando o que tem sido denominado nas últimas três décadas de “Teatro Físico” (*Physical Theatre*). Sua experimentação articula uma proposta “[...] revelada na sua Mímica Corporal Dramática, ação cênica fruto de árdua pesquisa que abarca o modo de preparação técnica de ator, seu processo criativo e, também, sua relação com o mundo sob uma visão que congrega matrizes do socialismo, do anarquismo e, até mesmo, de mística bastante particular” (BRAGA, 2011, s/p.).

curso de Teatro da Unir não seja brincante, elas e eles reconhecem essa corporalidade, pois em alguma medida está ligada ao cotidiano, expressa nos próprios brinquedos e também no processo recente e ainda frágil da construção identitária regional, com suas contribuições (positivas ou negativas, se assim pudermos dizer) da indústria cultural.

Em entrevista a mim concedida, Luiz explica que ao trabalhar com as figuras do Boi, por exemplo, sua intenção não é a de reproduzir a Catirina ou o pai Francisco, para que eles cheguem à cena teatral. Seu foco é explorar as figuras-tipo para gerar descobertas nos corpos das e dos estudantes. A partir dessas descobertas corporais, do estudo dessas figuras, é possível trabalhar as linhas expressivas (Lecoq), as categorias expressivas (Laban) e a noção de tempo-ritmo (da última fase de Stanislavski). Esta seria a primeira abordagem do trabalho com as danças dramáticas de Rondônia. Por outro lado, sua proposta quer ir além:

[...] Não se trata só de inserir o Boi de forma transversal, como um objeto de pesquisa dentro das artes cênicas. Trata-se de tentar aproximar a Academia a essas manifestações populares e ao que essa população produz, pois eles produzem muito [...]. Por exemplo, na sede da Quadrilha Rádio Farol [...] eles têm uma estrutura maravilhosa. Além da arena onde acontece a manifestação, eles têm um barracão com salas para ensaiarem, com espaço para costurar, com quatro ou cinco quartos para eles dormirem, quando precisam varar a noite trabalhando. Ou seja, é um espaço onde eles estão constantemente produzindo. E a maior parte dos nossos alunos não tem ideia nenhuma disso. Então, qual é a proposta? A proposta é levar os alunos lá, para fazer um intercâmbio, pois ainda estamos muito distantes disso e eles têm uma força tremenda! (LERRO, 2019).

Tal proposta de trabalho na Unir ainda é muito recente e, por isso, não foi possível verificar resultados consistentes de tais tentativas de mediação intercultural. No entanto, é necessário destacar a importância dessas iniciativas, que já têm se desdobrado, por exemplo, na vinda de grupos de Boi e Quadrilha para a universidade, assim como a participação de uma estudante brincante, ensinando conjuntamente com o professor “estrangeiro”, os passos e procedimentos de jogo do Boi a seus colegas.

Retornando à experiência da Ufal, cabe ressaltar a presença e contribuição da artista e professora Waneska Pimentel, integrante do grupo Joana Gajuru²²⁴, cujo

²²⁴ O Joana Gajuru surge em 1995, em Maceió/AL, a partir de uma oficina ministrada pelo grupo Imbuaça, de Aracaju/SE. O nome do grupo é uma homenagem à mestra de Guerreiro (folgado alagoano) Maria Joana da Conceição (1866-1988), que era conhecida como Joana Gajuru. Ao longo de suas mais de duas décadas de trabalho o grupo vem conciliando montagens de rua e em espaços fechados (PIMENTEL, 2018).

trabalho com diversos folguedos alagoanos, especialmente o Guerreiro²²⁵, influencia seus processos pedagógicos. Pude acompanhar um mês de aulas de Waneska na matéria Teatro de Rua no curso técnico em Arte Dramática da ETA/Ufal, no entanto, nesse semestre, especificamente, Waneska optou por não trabalhar com o que denomino por matriz de culturas populares do teatro de rua brasileiro. Apesar dessa opção, em entrevista a mim concedida, Waneska (PIMENTEL, 2018) relata inúmeras experiências com criação artística no Joana Gajuru e também em processos pedagógicos por ela desenvolvidos em diversas localidades de Alagoas, em que a influência das culturas populares foi basilar no desenvolvimento dos trabalhos, incluindo também aspectos transversais à Pedagogia das Máscaras. Devido ao escopo da pesquisa e para não me estender muito mais no tema, não detalharei os aspectos do trabalho de Waneska no âmbito extrauniversitário, mas convido as pessoas interessadas a consultarem a entrevista com a artista, disponível na íntegra no anexo da presente tese.

Ainda em relação à Ufal, pelo que pude acompanhar dos trabalhos dos professores Ivanildo Piccoli e Toni Edson na Licenciatura em Teatro, outro procedimento central no processo pedagógico com as máscaras, no que tange ao teatro de rua e à coerência com uma pedagogia popular, diz respeito à forma de apresentação dos resultados dos trabalhos desenvolvidos em sala de aula. As apresentações resultantes dos componentes curriculares do curso de Teatro da Ufal previamente citados, preferencialmente acontecem em espaço aberto e, se possível, na rua. Em minha pesquisa de campo não foi possível ficar em Maceió até o final do semestre para ver as apresentações (ou compartilhamentos) dos resultados dos trabalhos, mas tive acesso aos vídeos das apresentações e pude conversar à distância com alguns discentes e com o docente acerca da experiência. Houve ocasiões de apresentação no pátio do Espaço Cultural da Ufal e também no calçadão do centro da cidade.

²²⁵ “Auto popular [...] resultante da fusão de Reisados alagoanos, do antigo auto dos Caboclinhos, Chegança e Pastoris. Surgiu na década de 20, entre os anos de 1927 e 1929, em Alagoas, possivelmente no bairro de Bebedouro, com maior número de figurantes e episódios, maior riqueza nos trajes e enfeites e maior beleza nas músicas. Possui em média 36 personagens entre rei, rainha, mestre, contramestre, Lira, Índio Peri e seus vassalos, Palhaço, Mateus, Sereia, Estrela de Ouro, Estrela Brilhante, Estrela Republicana, Banda da Lua e as “figuras”. Cada personagem é identificado pelos chapéus (em forma de igrejas, palácios, catedrais) enfeitados com espelhos, fitas, contas de aljôfar, enfeites de árvore de natal, diademas, coroas, guarda-peitos. O tecido utilizado na confecção das indumentárias é o cetim, com saíotes feitos de fitas coloridas, mantos bordados de lantejoulas e gregas douradas, diademas, guarda-peito e calções” (ALAGOAS, 2020, s/p.).

Além do compartilhamento se dar em espaço aberto, ele é aberto à interação. No caso da apresentação de Cavalo Marinho, ela acontece em forma de *sambada*²²⁶, ou seja, uma brincadeira aberta à participação do público, que pode dançar junto os passos iniciais do Cavalo Marinho e também jogar com as figuras que, por princípio, estão o tempo todo em contato (e provocação) com as pessoas à sua volta. Dessa forma, a prática dos brinquedos populares e das máscaras, no contexto da formação superior em teatro, coerentemente se aproxima das vivências comunitárias das quais tais práticas de cultura popular são oriundas.

Um limite a essa experiência, no caso da pesquisa de campo realizada, seria a dificuldade de compartilhar a vivência com os próprios mestres e mestras das brincadeiras. A meu ver, a experiência no curso da Ufal eventualmente se depara com esse limite devido a alguns fatores, entre eles:

- a) a restrição de recursos para viagens (deslocamento das turmas até as comunidades ou dos mestres e mestras até a universidade) ou para o pagamento do merecido cachê aos mestres e mestras;
- b) eventuais restrições religiosas de parcela das turmas que apresentam resistência a vivenciar os aspectos mais rituais dos brinquedos nas comunidades, geralmente devido ao fato de integrarem igrejas cristãs neopentecostais, que proíbem ou restringem o contato com práticas de cultura popular com influências religiosas africanas ou indígenas, na medida em que as consideram pagãs;
- c) certa abordagem folclorista de parcela do corpo docente, que, por não reconhecer nas expressões contemporâneas dos brinquedos estruturados em termos mais espetaculares o potencial pedagógico que teriam as expressões mais “puras”, não incentiva pesquisas nesta interface;
- d) certa abordagem parafolclorista de parcela do corpo docente, que, por priorizar a tentativa de reproduzir os folguedos em sala de aula e na universidade, com foco na dimensão estética, não considera tão importante o contato com as mestras e mestres e com o aspecto cultural mais amplo dos brinquedos.

Particularmente a questão da resistência ou intolerância religiosa tem se tornado cada vez mais evidente (também por influência do projeto Escola sem partido)

²²⁶ Festa, dança (TENDERINI *apud* SANTOS, 2008).

e se pode ler e ouvir todo tipo de relatos nesse sentido em diversos cursos de teatro pelo país. Em relação a isso, uma das alternativas de aprofundamento seria a extensão universitária, uma vez que as atividades extensionistas não são obrigatórias para a estudentada, assim, somente quem tem interesse se aprofundaria na temática. Ainda que pareça absurdo, em alguns contextos, na atualidade, torna-se muito problemática a proposição de trabalhos acadêmicos relacionados a vivência em comunidades tradicionais, na medida em que isso tem gerado, por parte de discentes de linhas mais fundamentalistas do cristianismo neopentecostal, até processos administrativos e ações no Ministério Público. O medo desses imbróglis jurídicos não deve nos congelar e, conseqüentemente, castrar a potência de tais práticas pedagógicas. No entanto, é preciso ter tática para agir frente ao atual cenário de barbárie. Assim, de certa forma contradizendo meus próprios apontamentos, em determinados contextos pode ser mais tático o trabalho com as práticas de cultura popular numa dimensão mais restrita, ligados à técnica teatral, aos expedientes de improvisação e ludicidade e alguns aspectos de classe social inerentes à tais práticas, mas sem aprofundamentos, pelo menos inicialmente, na dimensão ritual e/ou mítica e religiosa.

Por outro lado, em que pesem certos conflitos, nos contextos regionais onde há a presença de estudantes-brincantes (como é o caso da Ufal e, em menor número, da UFRN e da Unir), ainda que nem sempre seja viável o contato mais aprofundado com mestras e mestres (por quaisquer dos motivos anteriormente referidos), a prática pedagógica pode se alimentar enormemente com a participação dos próprios brincantes e tende a tornar as proposições pedagógicas mais contextualizadas.

A seguir, trato das danças populares no contexto do ensino de teatro de rua. A separação entre pedagogias das máscaras e danças populares é aqui traçada apenas com fins didáticos, pois, como já exposto, é evidente que ambos os campos têm diversas interseccionalidades, ainda que geralmente as danças populares (como classificadas por alguns folcloristas) não apresentem entrecantos dramáticos, máscaras ou figuras explicitamente, como o Cavalo Marinho ou os demais folguedos do Boi.

Movimentando (e colorindo) o ensino de teatro de rua a partir das danças populares

Pelo que pude observar na pesquisa de campo, as danças populares brasileiras começam a ser praticadas na formação superior em teatro, em diversas IES pelo país.

A utilização das danças é relacionada ao ensino de teatro de forma geral, mas, em alguns casos, também especificamente ao ensino de teatro de rua²²⁷. Nos campos que tive oportunidade de realizar, tal diferenciação (se praticada ou não de forma integrada ao teatro de rua) não foi tão relevante, uma vez que os expedientes das danças populares (muito semelhantes a vários dos expedientes das duplas cômicas, listados anteriormente) já trazem em seu “bornal” vários princípios condizentes com o teatro de rua.

A já referida professora Ana Caldas, da UFRN, ao trabalhar o componente curricular Teatro de Rua, se vale das danças populares, especialmente as que aprendeu com o maranhense Tião Carvalho, para o aquecimento das aulas. Em suas palavras:

[...] Trabalhamos com o Cacuriá, Coco, Cavalo Marinho e Ciranda. Eles adoraram o Cacuriá. Brincamos um pouco de Cavalo Marinho, mas aí eles já têm mais dificuldade. Essas danças eu trazia não só pela questão da brincadeira, mas para trabalhar resistência física, cantar, dançar. Lembro que quando comecei a fazer teatro de rua nós ensaiávamos dentro de sala e era lindo. Mas, quando íamos para a rua, surgia uma questão técnica: não tínhamos fôlego. Então, a primeira coisa que temos que treinar são o corpo e a voz ao mesmo tempo, na rua, no espaço aberto. Se não, não adianta. Aí começamos a ensaiar na rua também, porque é outra realidade. Então, na disciplina, fizemos esse aquecimento, de início, com as danças populares. Aí é muito legal estar nessa região, porque alguns alunos têm bastante contato com culturas tradicionais e as danças populares. A maioria não é brincante de origem, mas gosta, tem afinidade. Tem uma menina, Roberta Alves, que é super envolvida com o Maracatu aqui de Natal. Eu pedia para ela dar alguns aquecimentos e ela trazia o Maracatu, que é uma dança que não domino. Nós íamos brincando com isso (LEWINSOHN, 2018).

Fica evidente no exemplo das aulas de Ana Caldas, como o limite entre o que seria dança ou folguedo (conforme a classificação de alguns folcloristas) é muito tênue, uma vez que o próprio Cavalo Marinho, que contém extenso entrecho dramático, também é iniciado por danças, algumas delas com um grau considerável de complexidade.

As danças populares brasileiras frequentemente envolvem rimas, cantigas e jogos de improviso, que proporcionam amplo potencial pedagógico para o fazer teatral de rua. A professora Telma César, como citado, se vale do Coco de Roda para trabalhar não apenas os passos da dança, mas os versos e a capacidade

²²⁷ A respeito das danças populares na preparação de atores e atrizes de teatro de rua vale a pena conferir a dissertação de mestrado de Mirthya Guimarães (2015), *O ator na rua: uma expressividade caótica*, e a tese de doutorado de Osvanilton Conceição (2016), *Gingas de Corpos em Festa: O Jongo e o Mergulhão do Cavalo Marinho em Articulação Teórico-Prática para uma Atuação no Teatro de Rua*.

improvisacional junto a estudantes do curso de Teatro da Ufal. Tal aproximação, no entanto, não é feita sem resistência, uma vez que, do ponto de vista de parcela do corpo docente mais conservador do curso supracitado, em especial do professor aqui denominado por Alfredo, não deveria se “ensinar dança” no curso de Teatro. Essa visão estanque, que não observa a interrelação entre as múltiplas linguagens artísticas – e desconsidera que tal interrelação é característica do teatro, desde seus primórdios, e volta a se tornar mais evidente no teatro contemporâneo –, talvez se articule a uma outra visão, de influência folclorista, a qual apresenta um olhar depreciativo para parte das novas conformações dos folguedos e danças populares em solo alagoano, como é o caso do Coco de Roda²²⁸ e do Boi.

Telma César Cavalcanti (2018a) defende as transformações do Coco Alagoano, demonstrando que os múltiplos agenciamentos de sentidos entre a tradição e a inovação (expressão utilizada por integrantes dos grupos de Coco) permitiram que a dança em questão ganhasse mais repercussão na atualidade, especialmente nas periferias de Maceió, envolvendo novas geração de jovens em grupos de Coco. A professora alagoana se vale da obra do sociólogo inglês Anthony Giddens, para quem as instâncias que se repetem constituem o caráter identitário da tradição, definindo o conceito *verdade formular*, que seria um “[...] grau de integridade que resiste ao ‘contratempo da mudança’” (CAVALCANTI, 2018a, p. 32). Assim, as características de “organização postural e gerência do peso” no Coco de Roda contemporâneo, seriam a sua verdade formular, ou seja, a expressão da manutenção da tradição pelas novas gerações, apesar das negativas dos folcloristas.

Nos grupos juvenis de Coco Alagoano, na atualidade, ao passo em que ocorre a inserção de novos elementos cênicos (como cenários/uma espécie de carros alegóricos) – ampliando a espetacularidade das apresentações, também acontece a retomada de trupés tradicionais²²⁹, que estavam sendo esquecidos com a decadência dos grupos tradicionais. Os grupos jovens, não diretamente ligados a uma linhagem tradicional e familiar do Coco, também buscam contato com a linhagem de mestres e

²²⁸ A partir do início da década de 2000 grupos juvenis de Coco de Roda – cujos integrantes aprenderem a dança em ambientes escolares – começam a se organizar em moldes semelhantes às Quadrilhas juninas, até fundar, em 2006, a Liga dos grupos de Coco de Roda Alagoano, instituição que passa a ser responsável pela organização do concurso estadual de Coco, realizado anualmente (CAVALCANTI, 2018a).

²²⁹ “Passos que se movimentam coerentemente com a música de acompanhamento e trazem uma marcação forte do pulso” (ALMEIDA; ANDRADE; NUNES, 2010, p. 108).

mestras da tradição, pondo as memórias em ação e reatualizando a dança a partir de outras influências. Luís da Câmara Cascudo em meados do século XX, citando o exemplo do Bumba Meu Boi, já apontava que a dinâmica de adaptação do referido folguedo, ao longo dos séculos, é o motivo de sua permanência funcional (CASCUDO, 2012).

Desta sorte, a professora Telma pondera que os grupos juvenis de Coco Alagoano, – em especial o grupo Xique-xique, por ela estudado com mais profundidade – promovem processos de educação integral, que se conformam também em uma reação criativa de coletivos de jovens periféricos à precariedade da condição social que lhes é imposta.

[...] Na qualidade de esforço do movimento empregado em sua dança, ao mesmo tempo em que desenterram memórias, recusam-se a pôr suas batidas a serviço apenas de nivelar o chão da casa do vizinho. Ao contrário, parecem bradar pelo nivelamento de condições de existências mais igualitárias como quem quer (re)percutir no chão do mundo inteiro (CAVALCANTI, 2018a, p. 172).

A partir dessa imagética provocação de Telma, é possível relacionar o fazer dos grupos juvenis de Coco Alagoano com as práticas de cultura popular na acepção de Marilena Chauí, (1986), na medida em que os grupos expressam um jogo complexo de conformismo, inconformismo e resistência. Considerando o exposto, fica evidente que o trabalho com as danças populares no ensino superior de teatro, além de contribuir para o desenvolvimento interpretativo de atores e atrizes, tem o potencial de conectar a estudantada com dois espaços-tempo complementares: o da tradição de longa duração, a partir da presença, convívio e da memória de mestras e mestres; e o da contemporaneidade das novas formas de dança praticadas pelos grupos jovens, notadamente no Norte e Nordeste brasileiros. Tendo em vista a atração e envolvimento dos jovens das periferias pelos grupos referidos e o fato de que a ampla maioria dos cursos superiores de Teatro do país são licenciaturas, nada mais pertinente que contribuir para a formação de educadoras e educadores que estejam atentos ao contexto das danças e folguedos populares, para que seja possível desenvolver tais práticas na educação básica e não-formal, nas periferias do país, que constituem, afinal de contas, a maior parte de nosso território. Pois, como bem nos lembrava Paulo Freire, em *Pedagogia do Oprimido* (FREIRE, 1983), uma educação dialógica (entendida como encontro entre seres humanos, mediatizados pelo mundo, para pronunciá-lo e transformá-lo) começa na busca de um conteúdo programático

que diga respeito a homens e mulheres em situação, de acordo com suas situações presentes, concretas e existenciais, a partir do “universo temático do povo ou o conjunto de seus temas geradores” (*id.*, *ibid.*, p. 102).

Ainda a respeito das danças, mas, inevitavelmente também em relação aos folguedos, o professor Luiz Lerro (2019) ressalta o aspecto coral dessas manifestações como uma grande potencialidade e necessidade pedagógica. Telma César Cavalcanti, por sua vez, em suas pesquisas junto ao grupo de Coco de Roda Xique-xique, indica que

[...] o agrupamento em torno de uma manifestação da cultura de tradição popular local (o Coco) se apresenta como um modo de reagir ativamente a realidade adversa em que vivem esses jovens, [...] alternativa de vivência coletiva de uma condição juvenil comum (2018a, p. 119).

Para a autora, o Coco de Roda tem um potencial amalgamador, gerador do sentido de *comunitas*²³⁰, como proposto pelo antropólogo britânico Victor Turner (1920-1983). O trabalho pedagógico com as danças e folguedos populares reafirma a organização coletiva, nadando na contracorrente das tendências contemporâneas de trabalhos solo, autobiográficos ou unipessoais em certa e determinada forma do teatro contemporâneo, que têm conquistado bastante adesão nos cursos superiores de Teatro no país. Sem desmerecer a validade de tais tendências, é preciso considerar que certas abordagens nesse sentido talvez sejam sintomas do neoliberalismo e do ultraindividualismo e reflitam a dificuldade de articulação coletiva em nossos tempos.

Um relato reiterado por diversos colegas docentes de cursos de Teatro, de distintas regiões do país, é que a estudantada, muitas vezes, tem reivindicado a possibilidade de fazer trabalhos (práticos ou teóricos) individuais nas diferentes matérias de seus cursos e, também nos Trabalhos de Conclusão de Curso, devido às dificuldades de relacionamento entre colegas. Ironicamente, e parafraseando Jean-Paul Sartre (sobretudo em *Entre Quatro Paredes*) é possível afirmar que “o inferno são os outros”, mas, brincando com o que pode parecer um chavão, a “saída é coletiva!”. Portanto, é extremamente necessário o desenvolvimento de trabalhos coletivos, corais, junto à estudantada de Teatro e, por meio de práticas de cultura

²³⁰ O desenvolvimento de um forte sentido de grupo, de pertencimento, associado ao desvelar das potencialidades dos indivíduos e atingido a partir da condição liminar das experiências rituais (CAVALCANTI, 2018a).

popular, em razão de estas fornecem amplo repertório nesse sentido, “testado” e atualizado ao longo de vários séculos.

Conjunções entre o teatro e a narração de histórias na rua

Como mencionado, o professor Toni Edson da Costa Santos (em artes, Toni Edson), além de lecionar no curso Técnico em Arte dramática da Escola Técnica de Artes da Ufal, colabora no curso de Licenciatura em Teatro da referida universidade. Na graduação, ele contribui em diversos componentes curriculares, entre eles, uma matéria optativa, por ele criada, intitulada: Narrativas de Rua - da Inspiração Africana à Roda de Histórias como Arte Pública.

Essa matéria foi objeto de sua tese de doutorado: *Narrativas na Rua: da Inspiração Djeli às Rodas de Histórias em Maceió* (SANTOS, 2016). No período em que realizei campo na Ufal não tive oportunidade de acompanhar as aulas desse componente curricular, pois ele não estava sendo ofertado no semestre. No entanto, tive a oportunidade de entrevistar o docente e algumas estudantes que haviam cursado tal matéria. Assim, em cotejo com os relatos e análises da tese de Toni, é possível indicar alguns procedimentos metodológicos utilizados no contexto da narração de histórias na rua, em interface com o teatro de rua.

Porém, antes de entrar na temática da narração de histórias, é importante apresentar brevemente a trajetória de Toni, assim como fiz com as demais personagens dessa pesquisa. Toni é um homem negro, sergipano, que, a partir do contato com Sotigui Kouyaté²³¹ (1936 – 2010) interessou-se pela cultura dos contadores de histórias da África Ocidental, que se denominam por *djeli* ou *djelimuso*²³². Em 2014, quando já cursava doutorado, o professor sergipano teve a oportunidade de realizar um intercâmbio em Burkina Fasso, na África Ocidental – através do edital Cultura Brasil Intercâmbio, do Ministério da Cultura – onde

²³¹ Sotigui Kouyaté nasce no Mali, vindo de família secular de contadores de história, cuja tradição remonta ao século XI. Vive em Burkina Fasso até o início dos anos 1980, quando, a convite do diretor inglês Peter Brook, muda-se para Paris (JESUS, 2019). Torna-se conhecido como “ator” no “Ocidente” por seu celebrado trabalho em cinema e no teatro, tendo colaborado também com Bernardo Bertolucci, entre outros.

²³² *Djelimuso* é o feminino de *djeli* (contador de histórias). O plural para a palavra, independente de gênero, é *djeliw* (SANTOS, 2016).

aprofundou seus estudos e vivências na cultura *mandinga*²³³, especialmente nos aspectos ligados à narração de histórias.

Anteriormente à narração de histórias de inspiração africana propriamente dita, é relevante destacar que também os brinquedos populares brasileiros perpassam a trajetória de Toni, muito antes de ele se encantar com o universo da contação. Em entrevista a mim concedida, o artista e professor sergipano narra que desde a infância teve algum contato com o folguedo do Boi, mas como público, não como brincante. Além disso, ele narra: “[...] minhas primeiras lembranças de ver teatro de rua são de muito pequeno, no centro da cidade de Aracaju, vendo o grupo Imbuaça²³⁴” (SANTOS, 2018d).

Quando nossa “personagem” vai estudar Teatro na Udesc, em Santa Catarina, entra em contato com o Boi de Mamão²³⁵ e desenvolve um trabalho teatral, tomando o Boi como mote, no projeto social Africatarina. Toni chega muito jovem às terras catarinenses e, não deixa de ser curioso observar que seu envolvimento com teatro de rua e sua assunção da negritude ocorrem em um estado sulista, onde a maioria da população é branca. A partir da cena de Florianópolis, primeiramente como estudante, depois como profissional do campo artístico, ele toma contato com diversos movimentos sociais e culturais que vieram a influenciar grandemente sua trajetória. Assim, para ele, a contação (ou narração) de histórias é pensada de forma interrelacionada às culturas populares brasileiras, até porque a linhagem de narradores da África ocidental de certa forma chega ao Brasil, por meio da diáspora, e influencia as diversas expressões culturais de nosso país.

Por isso, em sua perspectiva (SANTOS, 2016), inserir o trabalho com narração de histórias de inspiração africana é também uma proposição política, no sentido de levar as e os estudantes a conhecerem, vivenciarem e revisitarem outras formas de

²³³ Um dos maiores grupos étnicos da África Ocidental, “Mandinga (ou *mandinka*) refere-se a uma língua, uma região e um legado cultural. Hoje, vários dialetos Mandinga são falados por quase um milhão de pessoas na Guiné-Bissau, no Senegal e na Gâmbia. A herança cultural remonta ao Império do Mali, um dos mais antigos grandes Estados no Ocidente Africano, que existiu entre aproximadamente 1200 e 1465. [...] Os Mandinga são reputados por sua rica tradição musical e sobretudo por seus contadores de história e guardiões das tradições [...]” (ASSUNÇÃO, 2003, p. 37). Ainda segundo Assunção (*op. cit.*), parte considerável da população negra escravizada trazida ao Brasil era de origem mandinga, com especial presença no estado do Maranhão.

²³⁴ Grupo teatral, com trabalho especialmente dedicado ao teatro de rua, fundado em 1977, em Aracaju, Sergipe. Entre seus líderes e integrantes mais antigos destaca-se o ator, diretor e professor-doutor de teatro Lindolfo Amaral.

²³⁵ Nome dado ao auto do Bumba Meu Boi em Santa Catarina (CASCUDO, 2012).

manifestações artísticas pouco presentes na universidade. Mesmo reconhecendo a importância do legado eurocêntrico de ensino de teatro, Toni ressalta que

[...] É importante que os cursos universitários de teatro provoquem a aproximação da cultura popular com respeito e cuidado, para que o leque de opções dos estudantes seja potencializado, e para que os brincantes e artistas populares em geral pudessem, desde que quisessem, ingressar na universidade e perceber que sua cultura é também valorizada (SANTOS, 2016, p.107).

Assim como nos folguedos e danças populares, para os *djeliw* e para outras castas e grupos culturais africanos, não há especialização em determinadas linguagens artísticas, por isso, trazer tal tipo de experiência para o escopo da formação superior em Teatro demanda uma metodologia de ensino em teatro que amplie seu campo de ação para outras artes. Além da não-dissociação entre as linguagens artísticas, a oralidade é outro aspecto central aos folguedos e que está no próprio cerne da prática de narração de histórias. No processo de elaboração do projeto pedagógico de 2014 do curso de Teatro da Ufal buscou-se o diálogo com as manifestações populares, e tal diálogo

[...] teve como base e sustentáculo a valorização da oralidade, tão presente no “brinquedo” popular e que precisa ser discutido com respeito dentro de nossos cursos universitários. O fazer popular, assim como o teatro, possui um forte teor de coletividade e um modo artesanal de se produzir e criar sentidos. Poder aproveitar a experiência dos mestres, a estética da manifestação popular e as sonoridades que revestem o território alagoano colocou os(as) acadêmicos(as) num importante lugar de valorização de suas raízes e reflexão sobre uma realidade muito palpável em suas vidas (SANTOS, 2016, p. 145).

Em sua tese, a partir da vivência como docente na Ufal, Toni Edson sistematiza os princípios de trabalho no componente curricular Narrativas de Rua, que seriam:

1) *controlar a ansiedade*, inspirando-se nas figuras dos *djeliw*, que transparecem “[...] uma tranquilidade ímpar, a consciência de que tudo acontece em seu momento, de que não há necessidade de apressar as coisas, até porque muitas vezes esse é um esforço inútil” (SANTOS, 2016, p. 154). Acerca desse princípio, pensando que a ansiedade talvez seja, juntamente com a depressão, um dos principais males do século, considero que esse desafio está posto não apenas para estar em cena, contando histórias ou atuando, mas para manter o equilíbrio e a saúde em meio a um cenário epidêmico dessas condições de saúde mental.

2) *realizar um mergulho na própria tradição*. A referida tradição diz respeito tanto à tradição humana, como um todo, quanto às tradições culturais das quais são oriundas as e os estudantes. A partir desse princípio, o professor Toni buscou as reminiscências da oralidade na vivência da estudantada, trazendo à tona cantigas populares, brincadeiras, contos e provérbios.

3) *utilizar-se da escuta como fonte de memória*. Seguindo a tradição oral, durante as aulas, a turma evitava usar o papel para registrar as memórias e para organizar suas práticas narrativas. Este me parece, particularmente, um procedimento muito rico e pouco praticado em nossa cultura ocidental contemporânea, tão dependente não apenas do papel e da caneta, mas de diversos dispositivos tecnológicos de registro e escrita.

4) *corporificar imagens ou sugerir elementos do conto*. Em relação a esse princípio, Toni ressalta que é muito sutil o limite entre “corporificar imagens”, “sugerir” elementos e tentar “viver” as personagens e sensações. Sua intenção é diferenciar alguns aspectos da prática de contar histórias frente a outras formas dramáticas. A referida diferenciação entre contação de histórias e outras formas dramáticas também pode ser válida para o teatro épico, de forma geral, e para o teatro de rua em relação à forma do drama, por exemplo. O professor em questão ressalta ainda que parte das e dos estudantes já está mais acostumada a outras formas dramáticas do que à forma épica.

5) *entender a palavra cantada como a mais vasta das expressões*: para o povo burkinabê a palavra cantada seria a forma mais completa dentre as dez formas de uso da palavra praticadas na cultura em questão. Os *djeliw* costumam tocar vários instrumentos, o que os permite organicidade na condução das melodias.

As egressas do curso de Teatro da Ufal, Gessyca Geyza e Wanderlândia Melo, em entrevista a mim concedida (à época, ainda como estudantes), contaram um pouco acerca da experiência de cursar a matéria Narrativas na Rua. Wanderlândia narra que tal experiência ampliou sua visão e fez com que ela se apaixonasse ainda mais pela contação de histórias:

Como resultado da disciplina nós fizemos uma roda de contação de histórias, chamada *Pé de Lá, Pé de cá*. Nós contávamos histórias em duplas, fomos para o centro da cidade e depois viemos aqui para a praça Sinimbu fazer uma

apresentação também. Acho que foram só duas apresentações. A do centro achei mais difícil, porque tínhamos vontade de que as pessoas ficassem perto, mas elas pareciam ter medo... ficavam de longe assistindo e “brechando”... Foi bem legal, mas achei estranho [...], eu queria o povo mais perto. Na Sinimbu a galera se aproximou mais, porque eram pessoas da universidade.

Já a Gessyca gostou mais da apresentação do centro, porque na praça Sinimbu havia certa estrutura montada, como iluminação, as pessoas estavam sentadas pertinho da gente. Mas, ela também achou gostosa a outra apresentação. Ela conta que no centro parecia que ela não estava numa apresentação, a sensação era de que estava num jogo o tempo inteiro, numa brincadeira e a interessava muito ver as pessoas passando, olhar para elas, e sentir quando paravam para assistir: aquela era uma boa troca. Foi a primeira vez que Gessyca fez uma contação, pois nunca havia participado de nenhum curso ou oficina de contação de histórias antes. [...] Ela diz que foi ótima a experiência da disciplina, de entender um pouco da contação como linguagem e colocar o corpo nesse espaço tão fluído da rua, se sentindo amada e desprezada (GEIZA; MELO, 2018).

A respeito da mesma apresentação pública, em entrevista a mim concedida, Toni Edson relata:

No exercício resultante da disciplina Narrativas na Rua, por exemplo, as histórias, além de não terem uma ligação direta, eram aleatórias. O público escolhia quais histórias seriam contadas, então este era um procedimento que dava outra dinâmica para o processo. Até o aquecimento, o público era quem escolhia. Com os artistas na rua, o público escolhia dois jogos para o elenco se aquecer. Eles faziam os jogos e a partir daí tudo era escolhido pelo público (SANTOS, 2018d).

Trata-se, evidentemente, de um procedimento improvisacional, muito coerente com uma perspectiva de trabalho a partir das culturas populares. Em relação ao espaço físico para as apresentações,

[...] para muitos povos africanos, os espaços abertos são promissores de contos e abrem muitas possibilidades para apresentações que chamamos de artísticas no Ocidente. Para eles, ouvir e contar faz parte de uma prática cotidiana que vem se perdendo com o passar dos anos. [...]

Os espaços abertos junto à natureza remontam a uma prática milenar de contar e ouvir histórias, e apesar de atualmente termos poucos momentos em espaços similares, o simples fato de contar histórias na rua, acabando com a estratificação de classes que assistem ao espetáculo, ou sessão de contos, pode recriar nas pessoas a vontade de ouvir histórias, de interromper seu cotidiano para mergulhar num “tempo suspenso” (SANTOS, 2016, p. 167).

Considerando esse princípio do compartilhamento na rua, a matéria teve sua finalização em espaço aberto. Porém, isso não se deu sem alguma resistência da estudantada. A resistência acontecia por insegurança, mas de dois diferentes tipos: a insegurança como aprendizes de narradoras e narradores, de expor-se em local público, sem a proteção acústica, visual e de foco proporcionada pela caixa preta; a insegurança pública propriamente dita, uma vez que Maceió aparece em alguns

rankings como uma das capitais mais violentas do país e Toni (SANTOS, 2018d) relata que em uma das turmas em que lecionou, todo mundo já havia sido assaltado (algumas pessoas, mais de uma vez) e isso significava uma série de traumas com os quais era preciso lidar, ao propor um exercício na rua.

Ao ser perguntado sobre a diferença entre fazer teatro de rua e narração de histórias na rua, Toni Edson não considera essa diferença tão relevante, pois ambas as práticas seriam complementares. Em suas palavras:

[...] acho que não necessariamente o teatro precisa ter um corpo mais dilatado. A contação de história também precisa disso (corpo dilatado). [...] Porém, é diferente do trabalho com máscaras, por exemplo. Nesse caso, penso que o fato de usar máscaras demanda uma dilatação maior. Uma coisa que difere também é que, nos espetáculos de contação, normalmente não trabalhamos com cenários. Toda imagem é criada na cabeça das pessoas, que as completam. Então, os personagens, os espaços, tudo isso o contador e a contadora fazem com o corpo, que, na rua, precisa ser dilatado (SANTOS, 2018d).

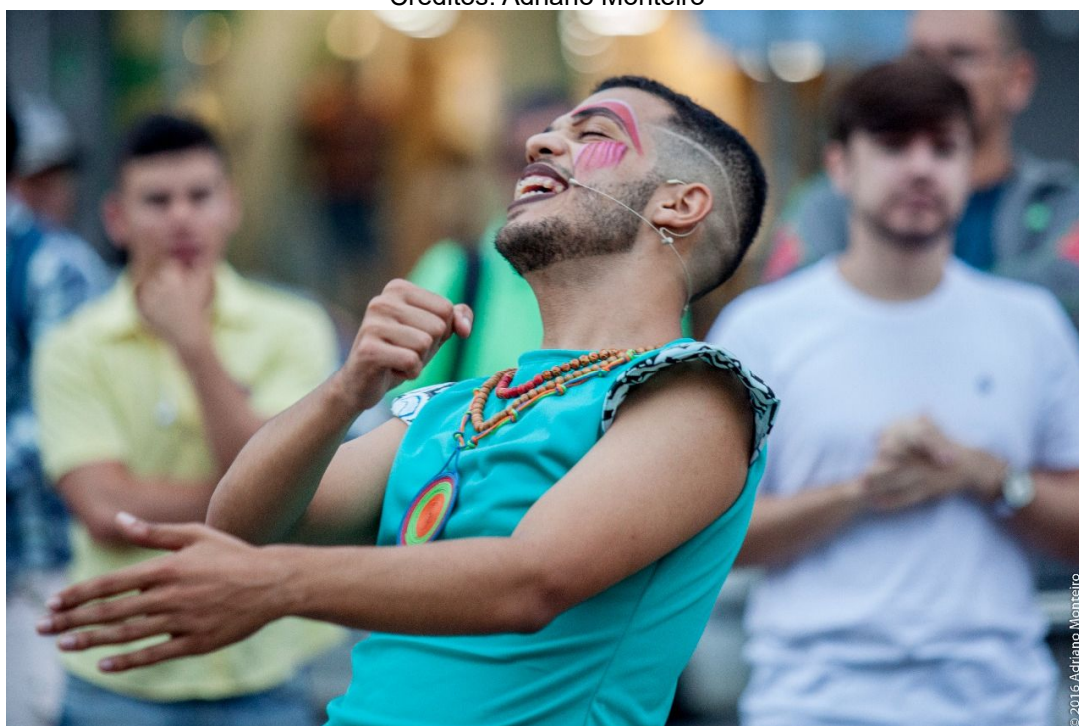
Ao ser perguntada sobre qual a diferença entre se apresentar na rua como palhaça (em um espetáculo de teatro de rua) ou narrando histórias, Wanderlândia Melo responde:

Como palhaça fico mais sem vergonha e me relaciono com as pessoas mais tranquilamente. A máscara me protege e me expõe, mas ganho uma confiança maior com o outro e sinto uma aceitação maior também. Quando estou palhaça, mesmo que alguém esteja chateado, faço uma palhaça “chateadona” e conquisto a pessoa. Ao me afastar, percebo que a pessoa está rindo. O palhaço é um personagem que veio de outro mundo e o que eu ganho como palhaça é que, de certa forma, dou outro sentido para ela. Às vezes, posso até ficar meio tímida, mas quero brincar. Além disso, a noção espacial, por exemplo, é algo que se expande quando estou como palhaça. A noção espacial e a relação com as pessoas é algo que consigo levar da minha experiência como palhaça para a contação de histórias. Na estreia de *Os Filhos do Céu e os Corações de Tambor*²³⁶ fomos individualmente contar histórias no entorno, antes de ir para a roda com todo mundo. Fui contar no ponto de ônibus. Tinha uma galera esperando ônibus e cheguei brincando e contando a história, isso eu trago da vivência de palhaça. Precisamos também ter consciência que nosso corpo é tridimensional, para ele ganhar a dimensão da rua. Além disso, tem a questão do foco, que trago da palhaçada. Assim como o palhaço, quem conta história precisa ter foco, senão fica tudo muito perdido, na relação entre nós, em cena, e na triangulação com o público (GEISA; MELO, 2018).

²³⁶ Espetáculo de contação de histórias de inspiração africana, do coletivo Heteaçã, de Maceió/AL, dirigido por Toni Edson e narrado por Joesile Cordeiro, Gessyca Geyza e Wanderlândia Melo.



Fotografia 7. Gessyca Geyza contracenando com Joesile Cordeiro em *Os Filhos do céu e os Corações de Tambor*, do coletivo Hetéaça. Caruaru, Pernambuco, outubro de 2017. Créditos: Adriano Monteiro



Fotografia 08. Joesile Cordeiro em *Os Filhos do céu e os Corações de Tambor*, do coletivo Hetéaça. Caruaru, Pernambuco, outubro de 2017. Créditos: Adriano Monteiro



Fotografia 09. Wanderlândia Melo em *Os Filhos do céu e os Corações de Tambor*, do coletivo Hetéaçã. Caruaru, Pernambuco, outubro de 2017. Créditos: Adriano Monteiro

Do rol de relatos e considerações até aqui apresentados é possível, portanto, listar, além dos princípios anteriormente apontados, mais alguns princípios e procedimentos para os processos de ensino com narração de histórias na rua, com interface direta com o teatro de rua. Entre esses princípios, é possível apontar as buscas: de transversalidade entre as diversas linguagens artísticas; de outras matrizes culturais afro-ameríndias, para além do eurocentrismo; e de um corpo expandido. Entre os procedimentos, é possível considerar: o foco e a triangulação; e o roteiro aberto à improvisação, a partir de um repertório previamente constituído. Muitos desses princípios são comuns também à pedagogia das máscaras e às danças e folguedos populares, como apresentados anteriormente.

Antes de terminar o presente tópico, gostaria de retomar sucintamente a questão da escuta. Essa palavra foi bastante citada durante as entrevistas que tive oportunidade de fazer e parece ser um grande desafio na atualidade. Conforme me disse Luís Reis:

Acho que a gente tem que cultivar e fomentar um aspecto da arte que me parece fundamental hoje em dia, que é a escuta. É preciso valorizar a escuta como um ato político e emancipador, porque hoje em dia todo mundo abre a boca para falar de lugar de fala, é quase um clichê. Mas, o lugar de escuta

me parece subestimado. Se há uma possibilidade de emancipação, acho que ela vem pela escuta. Se não, vamos criar um mundo onde todo mundo fala ao mesmo tempo, mas ninguém se escuta (REIS, 2018b).

A prática da narrativa e da escuta nos remete a outro tempo histórico, mais lento e vivenciado, que permite o intercambiar de experiências, como apontou Walter Benjamin, no clássico ensaio *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*²³⁷. O aprofundamento na prática de narração de histórias (na rua ou em espaço fechado) demanda assim, desconectarmos um pouco de um mundo de excesso de informação e de extremo aceleração: na velocidade em que nos chega a informação e na suposta rapidez em que temos de responder às demandas oriundas das informações que nos chegam; e buscarmos a reconexão com as tradições populares que, em alguma medida, mantém vivo o legado de um tempo mais ralentado e proveitoso para nossos corpos e mentes.

Tretas e trutas: pautas identitárias e estruturais em fricção com as culturas populares

Por não ser possível (nem honesto) ignorar alguns sinais de nosso tempo, não posso deixar de trazer aqui algumas “tretas” recorrentes no campo das práticas de cultura popular, que dizem respeito aos atritos relacionados às chamadas pautas identitárias (e que são também estruturais), oriundas especialmente dos movimentos negros, feministas e LGBTQIA+. Com perdão da brevidade, “pautas identitárias” é uma categoria polêmica de tratativa das temáticas de gênero, sexualidade, raça e etnia, entre outras, que ganharam o debate público principalmente após a ascensão dos chamados novos movimentos sociais e da Nova Esquerda, em meados do século XX e, especialmente, após maio de 1968.

A socióloga, ativista e *youtuber* Sabrina Fernandes (TESE ONZE, 2018a e 2018b) prefere tratar todas as referidas pautas como lutas antiopressão, mas reconhece a importâncias das lutas identitárias, ressaltando que é preciso cuidado para que elas não caiam no “identitarismo”, que daria foco especialmente às questões

²³⁷ O pensador alemão (BENJAMIN, 1994) considerava que o nascimento do romance, cuja origem está no indivíduo isolado, seria o primeiro indício do processo que culminaria na morte da narrativa. Associado ao nascimento do romance, outro fator relevante para o declínio da narrativa seria o consolidar da difusão da informação, que acontece no alto capitalismo (ou Idade Moderna). Para Benjamin, já em 1936 a arte de narrar estava em evidente declínio e até em vias de extinção, mas, como é possível observar na atualidade, contradizendo tal prenúncio de extinção, a narrativa resiste e sobrevive, por exemplo, no domínio das culturas populares.

individuais e não às coletivas e de classe. Seguindo com Sabrina, é importante a representatividade e visibilidade das identidades não-hegemônicas, no entanto, é preciso apontar além, para as estruturas geradoras da opressão, articuladas de forma imbricada ao sistema capitalista.

A filósofa estadunidense Nancy Fraser, tratando das cisões entre a *esquerda social* (trabalhista, mais vinculada aos movimentos operários e às questões de classe) e a *esquerda cultural* (mais ligada aos novos movimentos sociais e às políticas identitárias) nos EUA, nos anos 1990, considera que é “[...] possível, em princípio, combinar uma política igualitária de redistribuição com uma política emancipatória de reconhecimento” (FRASER, 2009, p.216). Ao tratar de reconhecimento, a filósofa refere-se a políticas e questões localizadas no mesmo campo semântico a que Sabrina Fernandes (2019a e 2019b) se remete ao tratar de representatividade e visibilidade. No entanto, Fraser alerta para o fato de que as políticas de identidade muitas vezes mostraram-se essencialistas e até autoritárias²³⁸. Por isso, a autora defende o “[...] projeto de integrar o melhor da política socialista com o melhor da política multicultural, reconhecendo, ao mesmo tempo, suas genuínas dificuldades” (FRASER, 2009, p. 219). Por sua vez, Angela Davis, na palestra *A liberdade é uma luta constante*, no Sesc Pinheiros (DAVIS, 2019), reforça o entendimento de que as políticas de identidade (no contexto estadunidense) geram um avanço na democracia, mas que deveríamos pensar não em inclusão no sistema capitalista, mas em transformação social e justiça (DAVIS, 2019).

Porém, enquanto revoluções estruturais não despontam no horizonte próximo, o século XXI que, no Brasil, viu nascer uma *drag queen* comunista como Rita Von Hunty²³⁹ – personagem de um canal de Youtube com 244 mil seguidores²⁴⁰ e colunista do portal de uma das principais revistas de esquerda do país, a Carta Capital – dá fortes indícios de que certas conquistas, como as de visibilidade de pessoas

²³⁸ Boaventura de Sousa Santos ressalta ainda que “[...] a multiplicação e sobreposição dos vínculos de identificação – a que hoje assistimos – particulariza as relações e, com isso, faz proliferar os inimigos e, de algum modo, trivializá-los, por mais cruel que seja a opressão por eles exercida. Quanto mais incomunicáveis forem as identidades, mais difícil será concentrar as resistências emancipatórias em projectos coerentes e globais” (SANTOS, 1999, p. 147).

²³⁹ Personagem de Guilherme Terrori Pereira, que se vale da *drag queen* também para ministrar disputados cursos de formação política, de orientação marxista. Cito Rita Von Hunty apenas como um exemplo, pois tantas outras artistas transviadas, bichas e travestis poderiam ser citadas, mas, não deixa de ser um exemplo icônico uma *drag queen* que é assumidamente militante comunista, se pensarmos que até meados do século XX os regimes e partidos ditos comunistas majoritariamente expressavam discursos e práticas homofóbicas e transfóbicas.

²⁴⁰ Dados de 07 de dezembro de 2019, do canal Tempero Drag.

homoafetivas e transgêneras, foram estabelecidas, não têm volta. Ou, dito de outra forma, certas pautas não voltarão para dentro do armário, a despeito de tantos ataques públicos e privados e tantos retrocessos em políticas públicas.

Assim, as afirmações identitárias da negritude, das diversas mulheridades, das transgeneridades, das bichas e lésbicas, entre tantas outras possíveis e imagináveis, saem para fora dos guetos onde estiveram relegadas por séculos pelo *heterocispatriarcado branco*. Uma saída desse tipo não poderia se dar sem conflitos ou sem tropeços e o debate em torno do assunto anda rolando solto, inclusive no teatro de rua e no meio das culturas populares. Então, não foi preciso grande esforço para que tais pautas ficassem evidentes durante minha pesquisa de campo, pois as monas, manas, minas e trutas estão aí, ocupando as universidades e os espaços simbólicos e representativos de poder e problematizando certas naturalizações preconceituosas e opressoras dos discursos culturais ainda hegemônicos.

Para que tais e (necessárias) provocações não fiquem planando em abstrato, no céu das ideias, vamos aos exemplos concretos: no primeiro semestre de 2018, no período em que fazia pesquisa de campo em Maceió, tive a oportunidade de acompanhar apresentações de duas companhias alagoanas de teatro de rua, formadas por artistas experientes, e que trabalham na vertente do teatro popular: a Companhia Nega Fulô e a Companhia La Casa, ambas compostas por atrizes e atores, em sua maioria, oriundos do grupo Joana Gajuru, reconhecido como o mais antigo grupo de teatro de rua em atividade em Alagoas (OLIVEIRA, 2018). Da Nêga Fulô pude assistir a montagem de *Torturas de um coração*, de Ariano Suassuna; e da La Casa, *A mulher braba*, uma livre adaptação de Abides de Oliveira (também diretor do espetáculo) para o conto *O Moço que casou com a mulher brava*²⁴¹, datado do século XIV e de autoria do escritor espanhol Don Juan Manuel (1288-1348).

As apresentações que pude assistir ocorreram na pequena Japaratinga, no litoral norte de Alagoas, que, pelos dados que pude obter, estava recebendo espetáculos de teatro de rua somente pela segunda vez em uma década. Acerca das duas apresentações em destaque, redigi leituras críticas (ARAÚJO, 2018b e 2018c), a partir das quais escolho alguns trechos para exemplificar os debates de gênero e

²⁴¹ Publicado em Sevilha, Espanha, em 1575, com o título *Lo que sucedió a un mancebo el día que se casó* (MANUEL, 2020). Na *internet* também se encontram outros títulos para o mesmo texto de Don Juan Manuel, como: *De lo que aconteció a un mancebo que se casó con una mujer muy brava y muy fuerte* ou *Lo que sucedió a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte y muy rebelde*.

raça envolvidos na recepção dos espetáculos. No caso da montagem da Companhia Nega Fulô para *Torturas de um coração*, as personagens-tipo são:

[...] Benedito (o malandro popular, cuja figura pode ser comparada à de Mateus, do cavalo-marinho e de diversos folguedos como o Boi, ou ainda ao Brighella, da *Commedia dell'Arte*), os valentões (mas, nem tanto) Cabo Setenta e Vicentão, o belo e afeminado (ou suspeito, nas palavras de Suassuna) Afonso Gostoso e a ingênua (mas também, nem tanto) Marieta. No enredo simples e funcional, todas as figuras masculinas disputam o amor de Marieta, mas são vencidas por Benedito que, apesar de ser o mais pobre e sofrer preconceito por ser negro é o mais astuto e “passa a perna” nos demais.

A bufonaria é a marca do texto e da atuação da cia. Nêga Fulô, porém vale ressaltar que esta bufonaria quase o tempo todo é horizontal: o jogo se dá de igual para igual. As personagens fazem “zoada” (como se diz popularmente em Alagoas) com o público e vice-versa, além de fazerem piadas com si próprios, como atores e personagens.

Em relação à comicidade, o texto, como é característico do teatro popular, propõe muitas piadas que hoje podem ser consideradas preconceituosas, no tocante ao machismo, racismo e homofobia. Na montagem, a cia. Nêga Fulô abdica de muitas das piadas do texto original, mas mantém parte delas, principalmente as gozações com o Nego Benedito, feitas pelas outras personagens. Alguns integrantes do grupo contam que, durante uma apresentação no centro de Maceió, um senhor negro de idade avançada se manifestou no meio de uma das cenas, denunciando que eles tinham dito uma piada racista. Algumas zombarias as quais sofre Benedito fora da encenação podem ser consideradas racismo, porém é preciso compreender o contexto e o sentido em que elas são utilizadas na montagem, se como denúncia de uma realidade ainda muito presente em nosso cotidiano ou como legitimação dos preconceitos. Enfim, são muitas as leituras possíveis, a partir dos distintos lugares de onde se vê e talvez o espetáculo permita, no mínimo, as duas leituras anteriormente mencionadas.

Vale ressaltar que na obra encenada, assim como no texto original, o personagem negro cria empatia no público e, apesar dos preconceitos sofridos, com a astúcia características dos tipos universais populares, “vence” todos os demais, usando, no entanto, também sua força física, o que pode denotar o reforço de certo estereótipo da negritude. Penso que o elenco (que é, em sua maioria, negro) está atento à essas questões e às possíveis leituras de sua obra e pode seguir adaptando-a de acordo com as transformações contemporâneas das consciências de raça, etnia, gênero e sexualidade (ARAÚJO, 2018b).

No texto citado destaco ainda que a marca cômica e o jogo de improviso característicos da montagem, permitem ao elenco realizar diversas críticas acerca da macropolítica brasileira, em transversalidade com a política local. Já o espetáculo *A Mulher Braba*, da Companhia La Casa, apresenta a fábula bem conhecida de um pai e uma mãe ricos, que querem casar a filha, uma jovem brava e arredia. Abides de Oliveira ressalta que

[...] o texto original era muito mais violento, e também, podemos imaginar, extremamente machista. Na montagem da cia. La Casa, o texto tornou-se mais leve, com alterações de algumas cenas que não seriam aceitas nos dias atuais.

Ainda assim, a temática da montagem repercutiu e, em apresentações em Maceió, algumas militantes feministas se manifestaram contrárias à conclusão do espetáculo, em que a filha se casa com o plebeu, se submetendo a ele. Tais críticas ecoaram no grupo e a cena foi alterada, de forma que a real submissão da filha ao novo marido torna-se dúbia, na medida em que a personagem declara: “É uma honra servir e honrar o homem de sua casa”, ao mesmo tempo em que faz um gesto explícito para o público indicando que estava mentindo, que aquela não era sua real posição.

Sensível ao posicionamento de mulheres do público, o grupo alterou o sentido final da obra, questionando a submissão da esposa em relação ao marido. Assim como na encenação de “Torturas de um coração”, da cia. Nêga Fulô [...], o humor popular e seus preconceitos são colocados em questão na atualidade, na medida em que nos perguntamos: estamos fazendo uma denúncia ou reforçando os estereótipos e relações de poder? Creio que as respostas a tais perguntas não são únicas, nem tão óbvias e devem ser sempre pensadas em relação ao contexto. Na capital alagoana, a encenação incomodou parte do público e foi alterada. No interior, já com a cena final adaptada, a impressão é de que o público (que talvez ainda viva ou veja mais frequentemente em seu cotidiano relações machistas, tidas como naturais) reconheceu a situação vivenciada pela mulher braba, mas apesar das críticas apresentadas na montagem à situação de opressão, ainda parece ficar contrário a personagem feminina central.

A mulher braba denuncia: “Fui obrigada a casar!” e, em outro momento, critica o público presente que gargalhava: “dançando com a miséria dos outros!”. No entanto, após o término da apresentação, uma senhora do público passa ao lado da roda e diz, de forma brincalhona, para a atriz Ane Oliva, ainda caracterizada como sua personagem: “_Case, mulé!”. Uma simples e espontânea participação de uma espectadora parece indicar certa concordância com os padrões machistas de relacionamento ainda predominantes em nossa sociedade (ARAÚJO, 2018c).

Pelos trechos das leituras críticas apresentados, a recepção aos espetáculos e a interpretação acerca do que seria preconceituoso nas piadas ou construção das figuras-tipo dependem do contexto das comunidades envolvidas. Em Maceió, onde os movimentos sociais estão mais organizados e onde uma nova geração de jovens desponta com outro tipo de consciência política, que perpassa os critérios de raça e gênero, há uma legítima e bem-vinda resistência à simples reprodução das formas tradicionais do teatro popular (que, como já tratado, bebem na fonte das culturas populares). Ao chegarmos na universidade, tais questões se complexificam, uma vez que os debates tendem a se aprofundar e as militâncias, do mesmo modo, intensificam-se. Vejamos, então, algumas cores e nuances desse debate no âmbito acadêmico, no tocante a uma questão específica: as máscaras negras de personagens do teatro popular.

Blackface ou máscaras populares ancestrais?

Certa feita, no curso de Teatro da Ufal, durante o trabalho com o Cavalo Marinho nas aulas de Projeto Integrador VI, coordenadas pelo professor Ivanildo

Piccoli, presenciei um debate sintomático de nossos tempos: um jovem negro, com perfil ativista, questionou, de forma crítica, porém respeitosa, o uso da máscara negra por algumas figuras do folgado, como o Mateus. O referido jovem nomeou tal máscara como *blackface*, fazendo alusão ao procedimento que era usual nos *shows* de menestréis (*minstrel shows* ou *minstrelsy*) estadunidenses do século XIX e início do século XX, de pintura do rosto de atores brancos com tinta preta para “representar” personagens negras de maneira estereotipada (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 2019), como uma forma evidentemente racista de gerar comicidade²⁴². Esse questionamento gerou uma profícua conversa acerca do uso da máscara no Cavalo Marinho e, de forma geral, nas culturas populares.

Ivanildo, a partir de suas pesquisas, apresentou uma visão segundo a qual as máscaras negras não teriam a ver necessariamente com as questões étnico-raciais. Segundo o professor da Ufal, é possível identificar semelhanças entre o Arlecchino da *commedia dell'arte* e o Mateus do Cavalo Marinho e, no rol dessas semelhanças, ambas as máscaras teriam relação com a dimensão da morte ou da mitologia do diabo (esta última, na leitura do cristianismo medieval) (SANTOS, 2012). Assim, seguindo com o autor, no caso do Arlecchino, a cor preta da máscara teria relação direta com o período do inverno (relacionado ao escuro, sombrio ou trevas), assim como a maquiagem preta do Mateus seria também uma representação da morte na face humana. Nos dois casos, o material com o qual se constitui a máscara remete também à finitude e morbidez: o couro, no caso da personagem-tipo da *commedia dell'arte* e o carvão ou cana queimada, no caso da figura do Cavalo Marinho. Dada a complexidade, o assunto ficou inconcluso, porém o professor sugeriu que, no exercício de Cavalo Marinho resultante do semestre, a turma não usasse a máscara negra, se não se sentisse à vontade.

Pensando novamente nas fricções entre distintas temporalidades e distintos contextos culturais, talvez haja uma leitura rápida, superficial, de parcela do ativismo negro urbano e contemporâneo, no que tange à apreensão das práticas de cultura

²⁴² O debate acerca do *blackface* no teatro brasileiro contemporâneo foi intensificado a partir da remontagem de *A Mulher do Trem* (peça escrita pelos franceses Maurice Hennequin e George Mitchell, em meados do século XIX) pelo grupo Os Fofos Encenam. Estreada em 2003, a montagem utilizava-se do recurso de *blackface* para caracterizar duas personagens subalternas. Na temporada que aconteceria em 2015, no Itaú Cultural, em São Paulo, a apresentação de estreia do espetáculo foi cancelada após uma série de protestos nas redes sociais por parte do Movimento Negro e de seus simpatizantes, acusando o espetáculo de racismo.

popular. Monilson dos Santos Pinto (2014) narra uma situação ocorrida em um evento acadêmico com pessoas da área de antropologia e artes, na Universidade de São Paulo. Após ter feito uma fala emotiva acerca do Nego Fugido, a partir de suas próprias experiências de vida, de pertencimento, de construção identitária, o brincante e pesquisador conta:

[...] passei a comentar sobre o uso da anilina, do carvão e do óleo de cozinha na produção da maquiagem que caracteriza as figuras como negros e escravos, abordando-os dentro da perspectiva de afirmação da identidade e como processo fundamental na contribuição dos estados alterados dos participantes do Nego Fugido e da incorporação das figuras. Nesse momento, irrompeu da plateia um questionamento frio, distanciado que me alertou sobre o solo em que pisava: *Por que a pessoas precisam pintar o rosto de preto já que todos os brincantes do Nego Fugido são negros? Se Spike Lee visse uma apresentação do grupo o que ele diria?*

Senti-me na responsabilidade de replicar à altura, seja por uma resposta contundente aos moldes acadêmicos, seja pelo anacronismo e pela ironia que me parecia o questionamento. Uma resposta foi soprada nos meus ouvidos: se Bertolt Brecht tivesse visitado Acupe durante suas buscas incessantes por um teatro vivo e moderno ele teria dito que o teatro didático já acontecia no Brasil antes da Alemanha, ainda no século XIX, precisamente no Recôncavo baiano com a encenação do Nego Fugido? (PINTO, 2014, p.125-6).

Na continuidade de seu raciocínio analítico, Monilson pontua:

O Nego Fugido não é considerado um manifesto político, não há por parte do participante uma consciência sobre seu ativismo político e social. São pescadores e marisqueiras, ou seus filhos, que encenam, de forma peculiar, por meio de uma rememoração e celebração, o processo da aquisição da liberdade dos negros escravizados, no Brasil. Creio que o uso da maquiagem está longe de ser associada à exploração de uma imagem estereotipada do negro nas sociedades atuais, ridicularizando-o, enquadrando-o como pessoa ou classe inferior. O ritual de pintar o rosto de preto, é um estreitamento temporal (passado e presente se tornam um) e parece incorporar nos participantes do Nego Fugido os fantasmas de seus ancestrais que lutaram pela não aceitação de suas condições de escravos. A pintura do Nego Fugido é uma máscara que, ao invés de esconder, escancara as diferenças como processo de luta de classes, luta por direitos aos bens sociais, um teatro da luta diária, como o teatro proletário buscado por Brecht (*id.*, *ibid.*, p.128).

Seu posicionamento – a partir do lugar de fala de um brincante negro e embebido na tradição de sua comunidade – é explícito: a maquiagem preta dos brincantes de Nego Fugido não tem o mesmo sentido racista do *blackface* para a história do teatro ocidental²⁴³. No entanto, a história em movimento não nos permite

²⁴³ Em artigo posterior, Monilson Pinto reitera tal posicionamento, intensificando seus argumentos, ao dizer que “[...] é anacrônico, autoritário e perverso relacionar as máscaras das expressões populares da cultura ao *blackface*” (2017, p. 158). No referido texto, o pesquisador negro traz ainda relatos do ator e bonequeiro Cleydson Catarina, acerca de situações recentes em que grupos de maracatu e

conclusões unilaterais, fáceis e rápidas, pois, por exemplo, quando um brinquedo popular sai de seu contexto original e migra para o âmbito parafolclórico, artístico ou turístico, novas apreensões de sentido em torno da maquiagem preta podem acontecer. Esse talvez tenha sido o caso específico de um jovem acadêmico de teatro da Universidade Regional do Cariri, ao integrar uma ação artística do grupo Mateu²⁴⁴, de Barbalha, Cariri cearense, no caso que narro a seguir.

O grupo Mateu, surgido em 2000, realiza anualmente um cortejo com brincantes caracterizados (a partir da referência do Reisado, do Cariri cearense) com a figura que dá nome ao grupo, na festa do Pau da Bandeira de Barbalha²⁴⁵. O importante trabalho do coletivo, que está completando 20 anos, teve início devido à sensibilidade de sua fundadora, Ni de Sousa, para com os Reisados de Barbalha, que estavam ficando sem Mateus, pois as novas gerações não demonstravam interesse em brincar. Conforme o relato de Ni de Sousa (2019), apenas um Mateu²⁴⁶ seguia em atividade, seu Epitácio. Assim, para “levantar a auto-estima” do Mateu que ainda brincava e incentivar o desenvolvimento de alguns novos Mateus, que ainda estavam muito tímidos, é fundado o grupo. Ao longo do ano, um conjunto de cerca de dez brincantes realiza apresentações e atividades formativas em escolas e instituições culturais da região e, três meses antes dos festejos de Santo Antônio, tem início uma série de oficinas, nas quais se agregam mais pessoas, de diversas idades e classes sociais, para (re)aprender as músicas populares, os significados da brincadeira e de seus elementos, além de confeccionar os figurinos e a *cafuringa* (o chapéu em forma de cone, usado pelo Mateu).

Cavalo Marinho sofreram protestos de militantes do movimento estudantil ou do movimento negro, devido ao uso das máscaras negras.

²⁴⁴ Grupo liderado por Ni (Maria Irani) de Sousa, também conhecida como Nega Ny, brincante e que posteriormente veio a se formar em Teatro na Urca.

²⁴⁵ Festa de Santo Antônio de Barbalha, tradicional festejo anual do Cariri cearense, também conhecido como Festa do Pau da Bandeira. A denominação popular para a festa decorre do fato de que seu início é marcado pelo cortejo profano/carnavalesco de carregamento do mastro em cujo topo é hasteada a bandeira de Santo Antônio.

²⁴⁶ Ni de Sousa (2019) sempre nomeia a figura como Mateu, sem a letra “s” ao final. Por isso, ao tratar da figura no contexto do grupo de mesmo nome, também opto por nomeá-lo como Mateu.



Fotografia 10. Bricantes do grupo Mateu. Ao centro, sem cafuringa na cabeça, Ni de Sousa. Barbalha/CE, junho de 2018. Créditos: Samuel Araújo.

Assim, o grupo ampliado, com novos brincantes que foram agregados ao longo das oficinas que antecedem as festividades do Pau da Bandeira, se prepara para o seu cortejo anual. Em 2019, esse cortejo contou com a participação de docentes e estudantes do curso de Teatro da Urca, que fizeram as oficinas prévias e se vestiram como Mateus. A professora Cecília Lauritzen Campos (2019), que participou do cortejo como brincante, relata que tal experiência foi riquíssima, ressaltando que a preparação para o evento ocorre em ensaios sempre em clima festivo, condizendo com o espírito da cultura popular, onde se aprendem as músicas, o uso das vaias cearenses e princípios da brincadeira, entre eles o do improviso e da interação com o público (de não deixar de “tirar brincadeira”, ao mesmo tempo em que deve-se respeitar o limite do espaço de cada pessoa que está assistindo).

No entanto, um jovem universitário negro, ao se apresentar como Mateu no contexto das festividades de Santo Antônio, na cidade de Barbalha, me relatou informalmente, ter se sentido um pouco ridicularizado pelos turistas do local. Sem vínculo familiar ou outro vínculo efetivamente construído com a tradição dos mascarados, esse jovem teve a impressão de que a máscara negra dava mote para um riso pejorativo, em parcela das pessoas que assistiam à manifestação, o que o deixava desconfortável. Esse relato não foi compartilhado por outros estudantes universitários que brincaram de Mateu, com quem tive a oportunidade de conversar, mas, alguns deles e delas provavelmente tinham mais passabilidade étnico-racial (por

isso, não associaram a máscara a memórias de opressão de origem racial) ou talvez estivessem mais apropriados de outros sentidos (como o de provocação junto ao público) que a máscara de Mateu poderia proporcionar. Tais percepções não são objetivamente palpáveis e, muito menos, estanques, no entanto, talvez ecoem certos registros históricos das práticas de cultura popular.

Parte desses registros que ecoam práticas racistas seculares são trazidos por Marianna Monteiro, ao se dedicar sobre a história dos touros e cavalhadas na Península Ibérica, nos séculos XVIII e XIX. Figuras como o Pai Francisco e a Mãe Catilina (que atualmente são conhecidas nos folguedos de Boi brasileiros) são encontradas nas expressões culturais populares ibéricas desde os séculos anteriormente referidos e frequentemente foram objeto de ironia e escárnio, devido à caracterização estereotipada de pessoas negras.

[...] A partir do século XVIII, esse tipo de figura de negro, no limite entre a igualdade do mundo do dinheiro e a desigualdade imposta pela sociedade escravocrata, fixa-se como tópica cultural recorrente, lugar tradicional capaz de unificar a partir de um mesmo fio condutor intevaleiros, esfoladores de cavalos, criados de acadêmicos e juizes de irmandades, carvoeiros, aguadeiros, inaugurando um lugar estereotipado do negro na cultura de massa.

A presença do negro constrói-se simbolicamente a partir de personagens caricatos, aos quais se tem acesso pela via literária que, em parte, é responsável por fixá-los. É como se o negro, ao avançar sobre o terreno cultural do branco, o fizesse sob a condição de paródia, do burlesco, da máscara. Assiste-se à gestação de uma galeria de tipos dramáticos negros estereotipados que proliferaram no circo, na chanchada, no cinema, no desenho animado e na literatura, definindo perniciosamente uma imagem manipulada do negro (MONTEIRO, 2011, p. 216).

Assim, a partir da análise de Marianna Monteiro, é possível considerar que os folguedos de Boi tenham herdado alguns sentidos racistas da representação a partir da máscara negra, sentido esses que seriam explorados à exaustão no que veio a ser chamado de *black face*. Todavia, não é prudente descartar a herança de sentidos arquetípicos e rituais no uso e interpretação das máscaras negras das culturas populares brasileiras, como sugerem Ivanildo Piccoli dos Santos (2012) e, de outra forma, Monilson Pinto (2014). Em minha visão, ambos os sentidos coexistem e disputam espaços de significação conforme o contexto da criação e compartilhamento das brincadeiras.

Ao assistir uma apresentação do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, de Condado/PE, no festival Palco Giratório, em Porto Velho, feita por brincantes majoritariamente negros e negras e apresentado para um público, sobretudo negro,

não tive a impressão de que as máscaras negras de Mateus e Bastião tivessem conotação racista. Obviamente, falo da perspectiva de uma pessoa branca, mas, na ocasião, estava acompanhado de colegas militantes negras que tampouco sentiram racismo na expressão popular dos mestres pernambucanos. Enfim, o assunto deverá seguir em debate e demandará sensibilidade, escuta e distanciamento crítico para que, em cada contexto, as devidas ponderações e posicionamentos sejam tomados da melhor forma possível.

Outras fricções e aparentes ficções

Como “pincelado” anteriormente, o tema referente às opressões no âmbito das culturas populares nem de longe se esgota na questão das máscaras negras. Machismo, homofobia, transfobia, racismo e certos graus de discriminação religiosa perpassam os folguedos e danças populares, uma vez que estes são parte de uma sociedade estruturalmente opressiva e excludente. Não podemos, portanto, ser ingênuos ou românticos e folclorizar a suposta pureza das formas teatrais populares, pois isso seria sustentar uma ficção de culturas puras, belas e boas que, em absoluto, não existem. Manter as culturas populares sob a redoma da intocabilidade seria por um lado, uma violenta tentativa de torná-las um museu a céu aberto (RIBEIRO, 2007) e condená-las à morte ou ao esquecimento (CERTEAU, 1995)²⁴⁷ e, por outro, naturalizar certas relações opressivas existentes no seio das comunidades.

A esse respeito, de novo a dialética já (e ironicamente) referida entre a Vila Madalena e o Nordeste brasileiro gera atritos produtivos e bem-vindos. O vídeo documentário *Cavalo Marinho – Oficinas*, da Companhia Mundu Rodá²⁴⁸, cita o exemplo da influência de pesquisadores paulistas, com destaque para Juliana Pardo e Alício Amaral, na reconfiguração do Cavalo Marinho na Zona da Mata pernambucana. Com auxílio da pesquisa dos “estrangeiros”, os grupos restabeleceram diversas figuras que haviam sido esquecidas, mas, além disso, as relações de gênero em alguns grupos de Cavalo Marinho foram sendo modificadas a

²⁴⁷ Tratando dos estudos folclóricos e etnológicos, o historiador francês denuncia que foi preciso censurar a “cultura popular” para que ela fosse estudada, tendo se tornado “[...] um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado” (CERTEAU, 1995, p. 55). Devido a isso, Certeau, ironicamente, intitula um de seus ensaios acerca da cultura popular como *A beleza do morto* (op. cit.).

²⁴⁸ Companhia de Teatro Físico e Dança, sediada na cidade de São Paulo, fundada em 2000 por Juliana Pardo e Alício Amaral. Mais informações: <https://www.munduroda.com/>

partir da convivência com Juliana Pardo e a percepção de sua representatividade feminina.

A aludida convivência incentivou o surgimento do que talvez seja o primeiro grupo de Cavalo Marinho liderado por uma mulher, o Cavalo Marinho Estrelas do Amanhã, de mestra Nicinha Teles²⁴⁹, de Condado/PE. Ou seja, assim como o século XXI nos apresenta com uma *drag queen* comunista, nele também vemos surgir novas lideranças brincantes femininas (e feministas) que, por meio dos próprios brinquedos, questionam e invertem (mesmo que parcialmente) as relações machistas predominantes em alguns contextos de cultura popular.

Um último exemplo, acerca do mesmo campo temático, pode nos ser útil: a relação de Emmanuel Lima, estudante de Teatro da Ufal, com o folguedo do Boi. Emmanuel, jovem alagoano, negro e bissexual, em entrevista a mim concedida (LIMA, 2019), conta que presencia e se admira com o Boi desde a infância e que, logo no início de sua graduação em Teatro, a partir do incentivo de alguns docentes, começa a se aprofundar no estudo dos folguedos e danças alagoanos. Com o impulso dos estudos, Emmanuel se envolve com o grupo Bumbá Alagoano, do qual hoje é brincante, projetista²⁵⁰ e coreógrafo.

No ano de 2019 o brincante alagoano estruturou junto ao grupo um projeto ousado de apresentação para o 27º Festival de Bumba Meu Boi de Maceió, ocorrido no final de agosto de 2019. O tema do grupo foi “Que horas vem o amanhã?”. A apresentação debatia questões de desmatamento, ataque aos territórios indígenas, machismo, homofobia e intolerância religiosa. Nossa “personagem” ressalta que, a despeito da origem periférica do grupo, há certa resistência interna quanto a algumas pautas progressistas, tanto no que diz respeito à política partidária, como em relação à gênero e orientação sexual. Pois o Bumbá Alagoano terminou sua apresentação no dia 31 de agosto de 2019, com um integrante segurando uma bandeira com as cores

²⁴⁹ “[...] Maria de Fátima Rodrigues, mais conhecida como Nice, se tornou uma das primeiras mulheres a participar ativamente do cavalo-marinho, brincadeira historicamente quase restrita ao universo masculino” (CAVALO MARINHO ESTRELA BRILHANTE, 2019), filha do já falecido mestre Antônio Teles, do Cavalo Marinho Estrela Brilhante. A partir de seu trabalho como educadora no Programa de Erradicação do Trabalho Infantil - Peti, Nicinha funda o Cavalo Marinho infantojuvenil Estrelas do Amanhã, em 2006 (*id.*, *ibid.*). Além do Cavalo Marinho, desde 2013 Nice conduz também o Maracatu Estrela de Ouro – da mesma Condado, uma agremiação com quase quarenta anos de história (BRASILEIRO, 2019).

²⁵⁰ A pessoa responsável por propor e montar o projeto para o espetáculo anual de um grupo de Boi (guardadas as proporções, seria equivalente a um carnavalesco para uma escola de samba). Emmanuel integra o Bumbá Alagoano primeiramente como ator, em 2016, e a partir de 2017 passa a compor a diretoria do grupo e atuar como projetista, sem deixar, no entanto, de entrar em cena.

do arco-íris, símbolo do movimento LGBTQ+, e com Emmanuel, de improviso, ao microfone, gritando: “[...] Quando o desamor pensar em voltar, grite bem alto: Ele não, ele nunca! Ele jamais!” (BUMBA MEU BOI DE MACEIÓ & ALAGOANO, 2019).



Fotografia 11 – Emmanuel Lima e o boi do Bumbá Alagoano, em apresentação em 2019.
Foto: Roberta Brito.

O estudante da Ufal conta que tal ato gerou comoção e teve apoio de parte considerável do grupo e do público, no entanto, foi rechaçado por alguns integrantes do Bumbá e, particularmente, por um dos jurados do festival, de perfil político conservador, que concedeu notas baixas ao grupo, levando-o a uma classificação ruim no concurso.

Sem entrar no mérito dos critérios da competição, o citado exemplo nos permite pensar acerca das fricções entre a universidade, a indústria cultural e os brinquedos populares. A formação política e de afirmação de orientação sexual e negritude de Emanuel foram positivamente influenciadas por sua trajetória acadêmica, que contribuiu ainda no repertório técnico e estético que hoje ele leva para o Boi. A chamada “evolução”²⁵¹ do Bumba Meu Boi em Alagoas, que deixou de ser uma

²⁵¹ Expressão utilizada por Emmanuel Lima (2019) e comum entre brincantes, para tratar das transformações cenográficas e de entrecho dramático no bumba meu boi alagoano. Seria próximo ao que os brincantes do Coco Alagoano denominam por inovação (CAVALCANTI, 2018a).

brincadeira de estrutura simples, de caráter especialmente comunitário, para começar a ganhar características espetaculares e competitivas, proporcionou também, no caso do exemplo citado, a complexificação do trecho dramático da brincadeira.

Atualmente, o trecho não mais está focado na relação entre as figuras tradicionais, como Mateus e Catirina (ainda que eles possam estar presentes, mas de forma bem menos expressiva), mas passa a ter um tema, como no carnaval das escolas de samba do eixo Rio-São Paulo ou como ocorre com as quadrilhas juninas já há décadas no Nordeste. Não é o caso de julgar se o novo trecho é “melhor” ou “pior” que o antigo, mas, é evidentemente diferente e proporciona o emergir de outros temas, como os que o Bumbá Alagoano trouxe para a arena do Boi, em Maceió.

Em um exercício imaginativo, o “congelamento” da forma antiga do Boi alagoano, ao passo em que permitiria a continuidade de outras (e importantes) formas de relação comunitária, talvez também obrigasse Emmanuel a manter a sua orientação sexual “dentro do armário”, negando assim, um aspecto importante de sua identidade e forma de expressão no mundo. Diante disso, a influência da indústria cultural (via, por exemplo, a transmissão televisiva do carnaval carioca), da universidade ou da intelectualidade progressista, de classe média, junto ao folguedo do Boi – o que na terminologia folclorista poderia ser chamado de “contaminação” – permite, não sem conflitos, a emergência de novas formas de se fazer o Boi, que reafirmam o jogo complexo de conformismo (ou adaptação), inconformismo e resistência (CHAUI, 1986), assim como no citado caso do Coco Alagoano.

A partir do exposto e, para concluir o presente capítulo, reitero que, no âmbito do ensino de teatro de rua, a partir de sua vertente das culturas populares, dois princípios devem ser buscados como balizas dos processos pedagógicos:

- a associação entre a técnica e a dimensão cultural dos brinquedos populares;
- a associação entre a formação política (sensível aos temas e pautas da atualidade) e a formação artístico-cultural acerca dos folguedos.

Assim inspirados, os processos tendem a proporcionar uma apreensão crítica e sensível dos brinquedos populares por parte da estudantada, permitindo e incentivando (se for o caso) a transgressão das estruturas tradicionais de papéis de gênero, de classe ou étnico-raciais na prática dos brinquedos. Durante a pesquisa de campo, a formação política (via movimento estudantil, participação em distintos movimentos sociais e a partir das leituras e debates realizados em sala de aula) foi

citada por docentes e estudantes como central em seus processos pedagógicos, auxiliando, inclusive, no entendimento dos processos históricos dos quais as práticas de cultura popular são oriundas e, também, agentes.

Capítulo 3 – Dos riscos e potências do agir (cenicamente) no mundo: Teatro de rua e teatro político

Na calada da noite
Os estudantes fazem
O futuro amanhecer
Quem aprendeu a ler e escrever
Sabe bem que analfabeto
Jamais voltará a ser

Mesmo que o destino
Reserve um presidente adoecido
E sem amor
A juventude sonha sem pudor
Flor da idade, muito hormônio
Não se curva ao opressor

Pode apostar
A rebeldia do aluno é santa
Não senta na apatia da injustiça
Agita e inferniza e a rua avança
Escola não tem medo de polícia

Pode apostar
Balbúrdia de aluno é o que educa
Ensina o governante que caduca
Retroceder não é uma opção

Respeito é pra quem dá educação
Respeito é pra quem dá educação
Respeito é pra quem dá educação
Flaira Ferro (*Estudantes*)

E algumas represas estouraram... Quanta opressão ainda está represada?

Estamos na década de 2010, o cenário é o Alto Tietê, região metropolitana de São Paulo, mas já com características de interior, onde o rio Tietê nasce limpo, cristalino e algumas dezenas de quilômetros à jusante começa a receber um volume tamanho de esgoto que excede sua capacidade de autodepuração. Um coletivo de teatro de rua, com trabalho militante, cria coletivamente uma peça sobre a história socioambiental do Tietê, relacionando-a com a história da ocupação da megalópole paulista e, inevitavelmente, com a luta de classes.

Em um acaso conjuntural, o grupo consegue patrocínio, via políticas públicas de isenção fiscal, junto a algumas grandes empresas. É a primeira vez que aquele coletivo consegue um montante mais expressivo de recurso que permite a parte significativa de seus integrantes “largar” outros trabalhos para se dedicar prioritariamente ao trabalho artístico. Nunca é demais lembrar que tais recursos são

públicos, mas por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura²⁵², empresas de grande porte conseguem destinar uma pequena parcela de seus impostos de âmbito federal ao patrocínio de projetos culturais por elas selecionados. De certa forma, essas empresas utilizam dinheiro público para fazer publicidade própria e condicionam a aprovação dos projetos culturais a seus critérios de *marketing*, em um viés mercadológico.

Mas, voltando ao espetáculo teatral: a peça em epígrafe tem ampla circulação pela região, com ótima recepção por diversos públicos de localidades centrais, bairros populares, favelas, comunidades rurais e escolas. A partir de histórias colhidas junto a antigos moradores e moradoras da região, a obra começa tratando de lavadeiras e dos animais que viviam às margens do Tietê e de seus afluentes. Mas, como não pode deixar de ser, o trabalho trata também da luta pela terra e moradia e cria uma metáfora para abordar a exploração socioambiental pelo grande capital: uma empresa de engarrafamento de água.

De forma alegórica, o espetáculo mostra que o processo de confinamento dos rios e córregos ocorre em consonância àquele da classe trabalhadora, a quem resta morar nos locais menos valorizados pela especulação imobiliária. As trabalhadoras e os trabalhadores do grupo tiveram um respiro de alguns anos em que, durante o processo de criação do espetáculo, foi possível ensaiar praticamente todos os dias e, já na circulação, apresentar-se frequentemente. Mas, tal situação seria provisória, já se sabia que o namoro com a grande iniciativa privada duraria pouco.

No final de dois anos de projeto, em uma das últimas apresentações da temporada, um funcionário do alto escalão de uma das empresas patrocinadoras, muito dedicado, resolveu assistir a uma apresentação do espetáculo, em uma praça central de uma pequena cidade do interior, talvez para fiscalizar o trabalho do grupo.

Assim como as pessoas idosas de diversas localidades por onde a peça passou, o tal dirigente da empresa se emocionou com o lirismo da cena inicial, das lavadeiras. No entanto, o pior (ou melhor) ainda estaria por vir: a cena em que as personagens que representavam os trabalhadores e trabalhadoras da empresa de engarrafamento de água se rebelam contra a exploração de seu trabalho (ou, em outras palavras, contra a extração da mais-valia). A partir de uma canção original,

²⁵² Lei nº 8.313, de 23 de Dezembro de 1991.

composta em processo colaborativo, com sonoridade “mangue *beat*” e guitarras distorcidas, o elenco canta:

Moro na beira do rio
Chove, não resta nada
Meu teto é ilusão
Porta aberta pra enxurrada

Quanto falta para estourar a represa?
O que for preciso eu faço
Arrebento os muros, viro a mesa
Arrasto pra cá toda a Amazônia

Enquanto canta, o elenco simbolicamente destrói seus postos de trabalho na empresa de engarrafamento de água e uma voz em *off* anuncia que a “fábrica” havia desmoronado, ocasionando uma grande enchente. No subtexto, entende-se que o “desastre” é resultante da exploração da natureza e do trabalho humano e teve como gota d’água a revolta do operariado da empresa. Como em todo bom teatro de rua, era possível ver o público ao mesmo tempo em que se via o espetáculo e não houve como deixar de notar o sorriso e encantamento do funcionário da empresa patrocinadora transmutar-se em cara fechada, incômodo e preocupação na cena da enchente.

Terminada a apresentação, o tal representante da empresa patrocinadora usa o microfone do grupo para dizer àquela pacata comunidade que sua “responsável” instituição gostaria de lembrar a todos que pra proteger o meio ambiente era preciso que cada um fizesse sua parte, então, cada pessoa ali presente deveria lembrar de fechar as torneiras e desligar as lâmpadas acesas desnecessariamente e, enfim, economizar água e energia elétrica. Sua postura era coerente com o discurso da empresa, como se o consumo individual fosse o cerne do problema ambiental contemporâneo, o que, obviamente, não era (e ainda não é!).

Ainda foi possível ouvir o “fiscal-funcionário”, perguntar, incomodado, aos atores e atrizes: _ Vocês falam de estourar a represa, não é?

Ao que o grupo responde:

_ Ah, mas é apenas uma metáfora, nós usamos todas as metáforas possíveis com água!

Assim termina um namoro relativamente abusivo do grande capital com aquele coletivo de teatro. Ao final do ano, o Grupo recebe um comunicado de que seu projeto não havia sido bem avaliado, por isso o patrocínio não seria renovado. Vale ressaltar

que, nos anos anteriores o projeto aparentava ter sido uma das “meninas dos olhos” da empresa, antes de ela saber que a peça tratava também de luta de classes.

Anos depois, o Brasil e o mundo assistem, desolados, aos desastres (leia-se crimes) de Mariana e Brumadinho, em Minas Gerais, que acarretaram na morte de centenas de pessoas e de incontável número de outros seres vivos, em função do rompimento de barragens de mineração. O teatro de rua já anunciava esses horrores (assim como as e os especialistas da área ambiental)! A ciência comprometida com a humanidade e com a biosfera e o teatro, igualmente comprometido, continuam extremamente necessários, a despeito dos boicotes e perseguições do grande capital.



Rio Tietê à altura do Jardim Romano, zona Leste de São Paulo (2012).
Créditos: Jonilson Montalvão.

Um posicionamento e um anúncio iniciais

Para estruturar a narrativa deste capítulo, valho-me de exemplos oriundos especialmente de cursos de duas universidades, onde pude coletar relatos ou vivenciar experiências que abordavam relações entre teatro de rua e teatro político: a Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD e a Universidade Federal de Rondônia – Unir. Na UFGD, o destaque será para as iniciativas dos professores Igor Schiavo e José Parente. No caso da Unir o exemplo parte da experiência do professor Adailton Alves e também de minhas próprias experiências, algumas delas, inclusive, em parceria direta com o professor Adailton.

A partir dos exemplos citados, busco apresentar diferentes abordagens de trabalho com o teatro político no teatro de rua, a partir de distintos pontos de partida, a saber: textos literários, dramaturgias textuais, poemas, agitprop e teatro do oprimido.

A despeito de o teatro político de rua ser usualmente compreendido como aquele vinculado aos expedientes épico-dialéticos elencados por Bertolt Brecht e também praticados no contexto dos processos de agitprop, para os fins da organização do presente texto, compreendo como teatro político de rua todo aquele que se assume enquanto tal, ou seja, que politicamente opta por estar na rua e tem consciência, em algum nível (a depender dos grupos e contextos), do discurso político que está levando a cabo.

Nesse sentido, trago uma primeira reflexão de Adailton Alves Teixeira que, em entrevista a mim concedida, ao ser perguntado acerca das principais contribuições do teatro de rua para a formação superior em teatro, responde:

Sempre tendo a ver a questão política. É curioso porque não necessariamente fazer teatro de rua é praticá-lo em uma perspectiva política (em sentido estrito). O teatro de rua tem uma tensão permanente com o poder. Quer dizer, estar no espaço aberto é permanecer sempre numa linha muito tênue de tensão com os poderes que organizam a cidade, que pensam a cidade. Então, por mais simples que seja o trabalho teatral de rua, em alguma medida, ele desorganiza a cidade. Ou seja, de certa forma, o teatro de rua tem uma potência política em si. Se os fazedores vão tomar consciência disso ou não, depende, em geral, dos processos de opressão sofridos ou dos processos de luta e organização social nos quais eles podem vir a se envolver. Às vezes é o desdobramento desse fazer teatral que leva a fazedora ou fazedor a entender mais. Porque é possível começar simplesmente por necessidade. Muitas vezes a pessoa vai para a rua para passar o chapéu e acha que isso vai ser legal. Mas, as próprias tensões da rua podem levar à reflexão. De certa forma, penso ter passado por isso. A rua nesse sentido é muito pedagógica. Se você abre olhos, ouvidos, os sentidos para a rua, ela vai te educando e demonstrando (TEIXEIRA, 2020b).

Na “marola” das reflexões trazidas por Adailton Alves, é possível afirmar que os sentidos amplo e estrito do teatro político se encontram no teatro de rua. Na mesma “onda” é possível retomar a reflexão em torno do sentido amplo de teatro de rua (concernente, em tese, a todas as manifestações cênicas de rua) e do sentido estrito (ligado a uma modalidade teatral específica, de notável engajamento político) cujas diferenças seriam, então, diluídas a partir da práxis política de tal teatro. Reiterando o expresso na Introdução deste trabalho, na medida em que a referida práxis agence as características de acessibilidade e dialogismo com o público e com o espaço urbano, tanto faz a denominação que se dê (teatro *de* rua, teatro *na* rua, intervenção urbana, arte pública etc) o que importa é a dimensão política (ou social, se preferir) de seu trabalho artístico.

O que estou a tentar elucidar é que as nomenclaturas, em si, pouco definem ou estabelecem os resultados estéticos e políticos das obras. É possível que um conjunto de fazedores nomeie determinado trabalho como teatro político, sem que diversas dimensões do político estejam aí contempladas ou buscadas como um mínimo de coerência. O mesmo poderia ser dito do popular, do urbano, enfim, das nomenclaturas já citadas. Assim, sem perder de vista a importância dos nomes dados e consolidados entre as e os artistas ou criados e “respaldados” pela crítica ou pelo campo acadêmico, é preciso enxergar as características e critérios estéticos além das denominações, a fim de não reificar as formas, trazendo à luz parcela de suas contradições.

Nesse sentido, o já citado conceito-critério acessibilidade como apresentado por Alexandre Mate (2009) articulado às também já citadas características do teatro de rua referentes ao público heterogêneo, à ‘estética da interrupção’, à admissão dos ruídos da rua e à utilização do cenário urbano (LANGSTED *apud* TELLES, 2012) tratam, em um sentido amplo, da dimensão política, portanto, relacional, de tal teatro, que, considero, não deve ser perdida de vista nos processos de ensino, criação e compartilhamento artístico.

Não à toa, um dos mais antigos grupos teatrais em atividade no país (desde 1978) e com vasta experiência em teatro de rua, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, traz a dimensão política como cerne da formação para o teatro e também para o teatro de rua. Paulo Flores (2018), em entrevista a mim concedida, ressalta que a oficina de teatro de rua promovida pelo Ói Nóis... é intitulada “Teatro de rua: arte e política”, ou seja, o grupo está chamando as pessoas para também discutir política.

O ator²⁵³ gaúcho destaca ainda que nos cursos da Escola de Teatro Popular, organizada pelo Grupo, o objetivo é a formação de atores críticos, cidadãos. Assim, ainda conforme Paulo Flores, talvez o aspecto mais singular da proposta pedagógica do Ói Nóis, para a formação de atores e atrizes, seja a inclusão de “[...] algumas disciplinas teóricas, que são: Teoria e História do Teatro Ocidental, História do Teatro Brasileiro e História do Pensamento Político” (*ibid.*).

Conforme apresentado no Capítulo 1, “a história do teatro brasileiro” esteve ausente ou presente de forma pouco expressiva nas diretrizes curriculares dos cursos de teatro do país por várias décadas, sendo, em muitos casos, e até hoje, marginal em muitos currículos. A abordagem pedagógica do Ói Nóis não apenas traz a história do teatro em solo tupiniquim como imprescindível para a formação de atadoras e atores, como também busca apresentar e debatê-la, a partir de uma perspectiva crítica, em articulação com os estudos da matéria História do Pensamento Político, esta última mais rara de se encontrar em um currículo de formação de atores e atrizes em qualquer tipo de ensino (livre, técnico, superior) que se procure.

A proposição da Tribo de Atores me parece bastante coerente com as reflexões elencadas no primeiro capítulo, em torno das propostas de busca de uma pedagogia libertária e das lutas nas perspectivas antipatriarcal, pós-colonial e anticapitalista, especialmente a partir de Paulo Freire (1983), Marilena Chaui (2001) e Boaventura de Sousa Santos (1999, 2011, 2018b)²⁵⁴.

Mas, antes de partir propriamente para os exemplos de teatro político de rua praticado nas universidades, é importante contextualizar brevemente o histórico do teatro político, para que ele ajude a elucidar e complexificar parcela das reflexões que serão apresentadas na sequência.

Um teatro na disputa da pólis, em meio a seus cidadãos e cidadãs

O importante crítico e teatrólogo de origem britânica e radicado nos Estados Unidos Eric Bentley – falecido no mesmo mês de agosto de 2020 em que escrevo essas linhas, com mais de cem anos de idade [Eric Bentley, presente!] – concebeu

²⁵³ Ator, no sentido proposto pelo Ói Nóis, seria uma fusão entre artista e ativista político (FLORES, 2018).

²⁵⁴ Nas obras acima referenciadas, Marilena Chaui e Boaventura de Sousa Santos tratam especificamente da educação universitária, no entanto, é possível extrapolar suas análises para o campo da educação como um todo.

dois instigantes ensaios (complementares e também contraditórios) acerca do teatro político, intitulados *Os Prós e Contras do Teatro Político* e *O Teatro Engajado*, escritos em inglês respectivamente em 1960 e 1966. Em português ambos ensaios estão reunidos no livro também intitulado *O Teatro Engajado* (BENTLEY, 1969), infelizmente já esgotado.

Tratando de *Teatro Social*, um termo que nesse contexto pode ser considerado sinônimo de teatro político, Bentley escreve:

[...] Se, como alguns afirmam, todo teatro é social, então a expressão Teatro Social não significa nada. Tampouco há muita utilidade em usar a palavra “social” como uma condecoração e concedê-la, conforme Arthur Miller faz, a todas as peças julgadas dignas de aprovação. É mais lógico reservar a expressão para seu emprego habitual – isto é, para designar peças cuja principal ênfase seja política, sociológica (BENTLEY, 1969 [1960], p. 124).

No ensaio posterior, trazendo a palavra *engajamento* à baila, o crítico britânico-americano destaca que todo artista sério é engajado na arte que pratica, porém quando no contexto da década de 1960, ele (assim como grande parte das pessoas do mundo cultural de então) se referia a Teatro Engajado²⁵⁵, estava se referindo a um engajamento político, que não se tratava apenas de reconhecer que determinado artista ou grupo tenha um ponto de vista político, mas “[...] se o seu ponto de vista político faz parte integrante de sua obra” (BENTLEY, 1969 [1966], p. 154).

Pondo mais lenha na fogueira, Bentley considera ainda que, ao tratar de teatro político, devemos pensar menos em termos de texto (ou dramaturgia) e mais em contexto, ou seja: “quando”, “onde”, “como” e para quem a peça é representada. Assim, à sua proposição do primeiro ensaio, de que a propaganda de determinadas ideias ou programas políticos por meio do teatro seria frágil – uma vez que ela atingiria pouca gente e não seria suficiente para “converter” as pessoas do campo oposto – o autor contrapõe, no segundo ensaio, a visão segundo a qual “[...] a propaganda pode preencher as finalidades do ritual, uma das quais é fortalecer as pessoas dentro das convicções que possuem, e prepará-las para novas lutas” (*id.*, *ibid.*, p. 175) e que teria ainda como público “ideal” não um dos dois principais lados militantes, e sim “[...] a massa humana que está no meio, e que pode ter uma vaga simpatia para com a causa apregoada no palco, mas que se encontra numa atitude um tanto entorpecida e apática” (*id.*, *ibid.*, p. 175).

²⁵⁵ *Theater of Commitment*, no original (BENTLEY, 1966).

Concernente a propaganda, um marco do teatro político na acepção dada por Bentley e que tomaremos aqui como guia, é, sem sombra de dúvida, a experiência de agitação e propaganda (agitprop) russo-soviética. Obviamente, tal experiência, como toda e qualquer ação humana, também tem seus antecedentes. Silvana Garcia em *Teatro da Militância* (2004) traça a matriz histórica do teatro de natureza política a partir das experiências de meados do século XIX em diante, na Europa Ocidental. Iniciativas como a *Freie Bühne* (Cena Livre, 1889) e *Freie Volksbühne* (Cena ou Palco Popular Livre, 1890), na Alemanha; *Théâtre du Peuple* (1885), de Maurice Pottecher, e *Théâtre Libre* (1887), de André Antoine, ambas na França, foram motivadas pelo anseio de popularização do espetáculo teatral e envolveram a classe trabalhadora como público e, eventualmente, como fazedora de teatro, sobretudo pelo uso de propostas associativas (dos teatros com associações de trabalhadores/as e sindicatos). No entanto, segundo a autora, frequentemente essas experiências se valiam de uma dramaturgia distante dos conteúdos específicos da classe operária e se utilizavam de procedimentos cênicos tradicionais, ligados à forma dramática hegemônica.

A esse respeito, as reflexões de Iná Camargo Costa no ensaio *Sinta o drama* (COSTA, 1998) dão conta de que a forma dramática desenvolveu-se, especialmente no século XVIII, de modo essencial e assumidamente burguês. Assim, a criação do drama teria correspondido, de certa forma, à expulsão da esfera pública do teatro e, consecutivamente, das classes trabalhadoras. No entanto, o drama naturalista, como a obra *Os Tecelões* de Gerhart Hauptmann, frequentemente traz à cena trabalhadoras e trabalhadores e questões ligadas à luta de classes (assuntos épicos, por excelência) e tenta tratá-los dramaticamente. O resultado, a partir de Peter Szondi (2001), é a “crise do drama”: “[...] o conteúdo (novo) era incompatível com a forma (antiga)” (COSTA, 1998, p. 67). Parcela dessa dramaturgia naturalista foi exatamente montada pelos grupos referidos anteriormente, ligados às cenas chamadas livres, que buscaram a popularização do teatro e sofreram críticas vindas especialmente da burguesia, temerosa que estava da força agitadora destas obras, como atesta Erwin Piscator (1968 [1929]). No entanto, o próprio Piscator, já em fins da década de 1920, reconhecia os limites da experiência naturalista, concordando com o jornalista e economista alemão Alfons Goldschmidt de que a tendência do teatro da época

continuava semiproletária, ou seja, as exigências e necessidades do proletariado ainda não haviam alcançado efetivamente o teatro.

Também Silvana Garcia considera que até o início do século XX as experiências de “popularização” teatral não chegaram a configurar um teatro de perfil explicitamente político, pois as condições materiais para concretizar tal projeto dependiam não somente de processos próprios internos dos grupos, mas também das condições determinadas pela realidade sociopolítica. Esta conjuntura só se torna favorável nos primeiros anos da vitória decorrente do processo da Revolução Russa, entre 1917 e 1921.

Após a revolução de Outubro de 1917, entre 1918 e 1921, a Rússia entra em guerra civil, com as forças contrarrevolucionárias chamadas de Exército Branco, buscando derrubar os bolcheviques e seu Exército Vermelho, que recém haviam tomado o poder. Com a vitória do Exército Vermelho, em 1922 é criada a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS, que viria a durar até 1991. Os primórdios da práxis agitpropista já estavam presentes na Rússia pré-revolucionária (ou entre revoluções, se preferirmos, uma vez que em 1905 a Rússia já havia vivido um “ensaio” revolucionário) e em outros países, no âmbito da organização dos partidos comunistas e social-democratas e da classe trabalhadora, de forma geral. No entanto, a efervescência e consolidação do agitprop no contexto russo ocorre a partir da Revolução de Outubro, tendo os primeiros anos da guerra civil sido marcados por ampla (no sentido territorial e quantitativo) atividade de agitação política junto ao Exército Vermelho, em especial com a ação dos grupos autoativos. Os grupos autoativos podem ser entendidos como:

[...] coletivos de produção artística que congregam diferentes “círculos”, abrangendo os diversos aspectos de educação política e da vida cultural de seus membros. Desempenham também um papel de reprodutores, formando e estimulando outros coletivos, obedecendo à urgência de se promover a organização nos meios proletários (GARCIA, 2004, p. 6).

Com o fim da guerra civil, em 1921, há uma mudança na natureza do trabalho dos coletivos

[...] da agitação para a propaganda, ou seja, da arregimentação e da mobilização em torno dos objetivos imediatos da Revolução (conquista definitiva dos territórios ocupados pelos contrarrevolucionários, combate emergenciais às consequências da guerra civil como a carência de alimentos, e divulgação dos acontecimentos), para a construção do socialismo soviético (edificação dos costumes socialistas, encorajamentos das cooperativas e elevação da produtividade) (GARCIA, 2004, p. 12).

Uma outra maneira de apresentar as distinções entre as formas de agitação e de propaganda, é estabelecida por Plekhanov²⁵⁶ (*apud* MOREL, 2015, p. 61):

[O propagandista] deve expor muitas ideias, a ponto de relativamente poucas pessoas serem capazes de apreendê-las de imediato. Já o agitador, ao tratar da mesma questão, deve partir do exemplo mais conhecido e mais evidente para os seus ouvintes [...] e deve se esforçar para utilizar esse exemplo, conhecido por todos, para apresentar à massa uma única ideia.

No entanto, o próprio Jean-Pierre Morel (2015) ressalta que tais diferenças não são estanques, uma vez que mesmo no período da guerra civil russa, quando a agitação teria prevalecido sobre a propaganda, a presença da forma-teatro teria contribuído para a criação de espetáculos bem-sucedidos que, mesmo partindo de uma só ideia (característica da agitação), teriam traçado paralelos e se valido de variações e diversidade de materiais expressivos que contradizem a simplicidade temática e formal que se esperaria da mesma agitação.

Douglas Estevam, Iná Camargo Costa e Rafael Villas Bôas (2015) ressaltam que é preciso entender o agitprop não apenas como um simples conjunto de técnicas artísticas, mas como uma práxis de formação cultural da classe trabalhadora, dizendo respeito, portanto, a uma cultura política. Nesse sentido, o agitprop não se restringe a uma prática de publicização de ideias de determinado projeto político (como o conceito *propaganda* pode dar a entender), mas, envolve os próprios processos de formação política de trabalhadoras e trabalhadores.

Morel (2015) identifica três vertentes principais do trabalho com agitprop no contexto soviético: uma primeira que consistiria em um tipo de tratamento predominantemente político da prática teatral já existente, correspondendo ao surgimento do fantoche e melodrama vermelhos, a partir das formas homônimas antigas; uma segunda, dos “[...] espetáculos predominantemente satíricos, como o cabaré, o teatro de variedades e a revista política, geralmente feitos à base do ‘desmascaramento’ irônico dos modelos em voga antes da revolução” (*id.*, *ibid.*, p. 62) e, por fim, uma terceira chamada pelo autor de “cenificação” na qual os limites habituais da representação são ultrapassados, o foco não está mais em fábulas, mas

²⁵⁶ No texto original de Morel, de 1977, o excerto é atribuído a Lenin, no entanto, Estevam, Costa e Villas Bôas (2015), organizadores da obra brasileira na qual foi publicado o artigo de Morel, informam que o excerto é, na realidade, de Plekhanov e foi citado por Lenin.

em ritualizações da vida cotidiana, como por exemplo o jornal vivo (ou teatro jornal) e a cenificação de sessões do tribunal revolucionário²⁵⁷.

Em termos de nomenclatura, poderíamos listar mais algumas formas do agitprop soviético, bem como detalhá-las um pouco mais. Para não se tornar exaustivo, apresento também uma breve síntese das formas identificadas, a partir de Iná Camargo Costa (2012), cuja classificação e nomenclaturas enumeradas distinguem-se um pouco da de Morel: teatro jornal e peça dialética; processo de agitação (encenação de um tribunal com participação do público); peça de agitação (peças curtas onde as “personagens” são funções sociais); peças alegóricas (semelhante à peça de agitação, há a personificação dos conceitos ou instituições); cenificações (atualização peculiar do teatro de revista, que tem como tema um acontecimento histórico); montagem literária (colagem de textos preexistentes de qualquer tipo, a partir de recorte temático); melodrama revolucionário (mantém a estrutura clássica do melodrama, mas tratando das questões da ordem do dia); *vaudeville* (que usa os números de teatro de variedades para falar dos assuntos da revolução); opereta (teatro cômico musical sobre aspectos da vida cotidiana, mantendo o final feliz); cabaré vermelho (fusão da experiência do cabaré anterior à revolução com o teatro jornal); marionete vermelha (teatro de animação com o tradicional Petrushka²⁵⁸, tratando de temas revolucionários).

Tamanha diversidade de formas surgiu em um contexto de extrema efervescência cultural e política com o respectivo correlato em organização das classes trabalhadoras. Apenas para se ter uma noção do tamanho da força que o movimento agitpropista alcançou, o grupo Blusa Azul, um dos principais coletivos de agitprop da URSS, estima ter apresentado, somente no ano de 1928, 20 mil espetáculos para 10 milhões de pessoas (MOREL, 2015 [1977]). Além disso, de acordo com a mesma fonte, como resultado de sua turnê pelo exterior (Alemanha, entre outras nações) 80 coletivos homônimos se formaram, em diferentes países. Outro importante coletivo, o Teatro da Juventude Operária – Tram (Teatr Rabochey

²⁵⁷ Tais práticas podem ser consideradas originárias do teatro-fórum ou mesmo do teatro legislativo, como propostos por Boal (1996, 2002). Como já citado no primeiro capítulo em relação ao teatro jornal, a esse respeito ver a dissertação de mestrado de Geo Britto (LOPES, 2015) e as falas de Rafael Villas Bôas e Julian Boal no 4º Encontro do Seminário Virtual da Rede Nuestra América (VILLAS BÔAS, 2020; BOAL, 2020).

²⁵⁸ Personagem popular do teatro de bonecos russo, de fala e atos vulgares (BELTRAME, 2003).

Molodyozhi) chegou a ter 300 grupos em atividade, trabalhando com base no autoativismo.

Ao todo, os números apresentados por Silvana Garcia são ainda mais impressionantes: no início de 1927 havia na URSS aproximadamente 3.500 clubes operários – ligados a fábricas e organizações de bairro e contando com apoio de órgãos soviéticos – que agrupavam 75 mil círculos, envolvendo aproximadamente dois milhões de integrantes. Tais clubes eram a principal base de ação dos grupos de agitprop no período pós-guerra civil.

Para o recorte do trabalho de ensino de teatro de rua presente nesta tese, é também de extrema relevância destacar que uma das características estruturais do agitprop é a implicação do público na consumação do ato artístico. Segundo Christine Hamon (2015 [1977], p. 96),

[...] esta forma de teatro está fundada sobre a recusa de produzir uma imitação da vida destinada a ser contemplada passivamente e visa, ao contrário, a substituir a cena-reflexo passiva por uma cena ativa que incite a pessoa espectadora a participar do espetáculo.

Associada à implicação do público e à característica de acessibilidade está a mobilidade, que permite a prática agitpropista chegar a diversos espaços públicos abertos e fechados: praças públicas, interior de fábricas, hospitais, escolas, quartéis, trens, frentes da guerra civil, regiões rurais, deslocando-se por meio de variados tipos de transporte: caminhões, barcos, os já citados trens ou até mesmo a pé, com as malas nas mãos (MOREL, 2015; HAMON, 2015). Tais características de mobilidade e acessibilidade permitem que tracemos analogias entre o agitprop russo-soviético e o teatro de rua contemporâneo, até mesmo porque Morel (*ibid.*) também denomina parcela das ações agitpropistas como teatro de rua.

O agitprop estabeleceu ainda intenso intercâmbio com a vanguarda soviética de sua época, tendo sido precursor dos procedimentos de distanciamento (no sentido dado por Brecht, posteriormente) e do teatro épico dialético, de forma mais ampla. Erwin Piscator (1968 [1929], p. 76) na defesa do teatro leigo (não-profissional) proletário da Alemanha, reconhece que seu próprio teatro político profissional “[...] nasceu do teatro propagandístico proletário não profissional”.

No entanto, a mão centralizadora e autoritária do poder soviético então instituído começa a pesar sobre a produção agitpropista, de forma bastante associada à ascensão de Joseph Stalin, que chega ao topo do poder soviético em 1924. Assim,

segundo Morel (2015 [1977]), inicia-se o declínio do movimento agitpropista na antiga URSS, especialmente a partir de 1927, “coincidentemente” com a repressão à oposição de esquerda. Dessa forma, “[...] depois de 1932, o teatro de agitprop é apenas uma sobrevivência” (*id.*, *ibid.*, p. 78-9).

Por outro lado, o agitprop resiste e se desenvolve bravamente em outros países, no bojo da organização da classe trabalhadora e dos partidos comunistas. A Alemanha, até a ascensão de Hitler ao poder, é um desses países onde o agitprop floresceu, com destaque para as contribuições do já citado Piscator, do qual é possível trazer como exemplo a Revista Vermelha, produzida em 1924 por encomenda do partido comunista alemão:

[...] As massas acorriam a ela. [...] Na sala, uma verdadeira multidão, um apêto e um ar abafado que faziam perder os sentidos. Mas os rostos fulgiam e, febris, aguardavam o comêço do espetáculo. Música. As luzes apagam-se. Silêncio. Dois homens, no público, brigam. A gente assusta-se, a disputa continua no corredor do meio, a rampa ilumina-se e os briguentos, vindos de baixo, aparecem diante do pano. São dois operários, que discutem sôbre a situação. Um cavalheiro de chapéu alto, burguês, com uma concepção sua da vida, convida os dois alteradores a passar uma noite com êle. Sobe o pano! Primeira cena. Golpes e mais golpes. [...] Prédios de vários andares – Cantinas. Porteiro de galões dourados. Mutilados de guerra, mendigos. Grandes ventres e espêssas correntes de relógio – Vendedor de fósforos e colhedor de pontas de cigarros. Cruz gamada – Assassino oculto – Que é que você faz com esse joelho? – Cure-se com a coroa de louro. Entre as cenas: tela, cinema, números estatísticos, imagens. Novas cenas. O mendigo mutilado de guerra é pôsto pra fora pelo porteiro. Aglomeração diante do local. Alguns operários abatem a cantina. O público participa. Safa, como aquela gente assobia, grita, ensurdece, instiga; os braços se movem violentamente querendo ajuda... Inesquecível! (ALTMEIER *apud* PISCATOR, 1968, p. 74).

A descrição de Jakob Altmeier para uma apresentação da *Revista Vermelha*, dirigida por Piscator, nos indica alguns dos expedientes épicos que este importante encenador vinha utilizando: as quebras épicas, “rompimento” da quarta parede, narrativa fragmentada, uso de projeções audiovisuais e, de forma geral, a explicitação da discussão política como elemento cênico, expedientes estes que viriam a influenciar Bertolt Brecht, também como decorrência dos trabalhos que ambos realizaram juntos. Vale ressaltar que, do ponto de vista arquitetônico, Piscator (*ibid.*, p.147) denuncia que a forma do palco dominante à sua época (o teatro de corte) é sobrevivente do absolutismo e reproduz a sociedade de classes feudal, assim suas proposições buscam não apenas modificar a forma estética das encenações, mas também a própria forma dos edifícios teatrais ou dos espaços utilizados para as encenações.

Portanto, fica ainda mais evidente a relação do agitprop com as obras de Piscator e de Brecht, uma vez que as práticas de agitação e propaganda não dependem da estrutura dos edifícios teatrais para a consecução de seus objetivos estético-políticos e, de certa forma, recuperam e ressignificam a tradição dos artistas ambulantes e do antigo teatro de rua para o contexto da militância política do início do século XX. Em relação ao segundo mestre do teatro alemão aqui citado, o agitprop tem, particularmente, expressa relação com as chamadas peças didáticas ou de aprendizagem brechtianas (*Lehrstück*)²⁵⁹.

Tais peças foram produzidas entre o final da década de 1920 e o início da de 1930²⁶⁰, em um período de intensa ebulição cultural e política na chamada República de Weimar²⁶¹ (1919-1933), tendo a produção sido interrompida com o exílio forçado de Brecht, devido à ascensão do nazismo. No entanto, conforme ressalta Vicente Concílio (2016), as reverberações destes experimentos e a própria teorização acerca das peças didáticas acompanharam o mestre alemão por toda sua vida. Em partes como reflexo da descontinuidade desses experimentos e da dificuldade de acesso às informações, as *Lehrstück* foram durante muito tempo esquecidas ou tomadas como a parcela menos importante, o lado pobre da obra de Brecht. Porém, nos anos 1970, na Alemanha, Reiner Steinweg reúne em livro²⁶² uma parcela significativa e radical da produção teórica de Brecht acerca das peças didáticas, o que contribui para a reavaliação desta fase da produção brechtiana.

No Brasil, a teorização em torno das peças didáticas brechtianas chega, em grande parte, por meio do trabalho pedagógico e das publicações de Ingrid Koudela (1991, 2008). Conforme a autora, Brecht estrutura a prática com a *Lehrstück*

²⁵⁹ Ingrid Koudela considera que a tradução mais correta desse termo seria 'peça de aprendizagem', "[...] à medida que o termo 'didático' na acepção tradicional, implica 'doar' conteúdos através de uma relação autoritária entre aquele que 'detém' o conhecimento e aquele que é 'ignorante'. A peça didática de Brecht propõe o exercício e uma 'didática não-depositária'" (KOUDELA, 1991, p. 99-100). No entanto, as primeiras traduções para o português desta parte da obra de Brecht cunharam a tradução do termo como peça didática

²⁶⁰ Conforme Koudela (1991) e Concílio (2016) o conjunto das peças didáticas brechtianas é composto pelos seguintes textos: *O voo sobre o oceano* (1928/1929); *A peça didática de Baden-Baden sobre o Acordo* (1929); *Aquele que diz sim/Aquele que diz não* (1929/1930); *A decisão* (1930); *A exceção e a regra* (1929/1930); *Horários e Curiácios* (1934) e os fragmentos *A decadência do egoísta Johann Fatzer* e *O maligno Baal: o associal*.

²⁶¹ Designação pela qual ficou conhecida a república estabelecida onde hoje é a Alemanha, no período após o fim da I Guerra Mundial até o início do regime nazista.

²⁶² *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (A Peça Didática - A Teoria de Brecht para uma Educação Político-Estética), publicado em 1972, na Alemanha, e ainda não traduzida, na íntegra, em português.

a partir de dois principais instrumentos didáticos: o modelo de ação e o efeito de estranhamento. O modelo de ação diz respeito à proposta de utilização das peças didáticas

[...] como modelo norteador de experimentos, análises e improvisações, cujos usos recebem as intervenções dos integrantes envolvidos na criação e que compreendem, desde o início, o texto como mote de jogo e não como algo definitivo a ser ilustrado na cena (CONCILIO, 2016, p. 20).

Brecht (*apud* KOUDELA, 1991) destaca que o objetivo da peça didática está no processo de construção com o grupo, não na apresentação, tanto que ela nem necessitaria de público, um aspecto que também é reafirmado por Walter Benjamin (2017) em alguns de seus ensaios da década de 1930 acerca da produção brechtiana. Assim, as peças didáticas não se propõem a fazer julgamentos do que é bem ou mal, mas propõem “[...] exercícios de agilidade, destinados àquele tipo de atletas do espírito como devem ser os bons dialéticos” (BRECHT *apud* KOUDELA, 1991, p. 66). Dessa forma, ao passo em que

[...] o texto (“modelo de ação”) é limitado, ele também é objeto da crítica – a poesia/literatura é apreendida de forma processual (ela não contém verdades em si mesma). [...] O texto é o móvel de ação, o pretexto e ponto de partida da imitação e crítica que são introduzidas na improvisação e discussão. O ‘modelo de ação’ propõe aos jogadores um caso social que não se relaciona necessariamente com a experiência pessoal de cada participante [...] O texto tem a função de desencadear o processo de discussão através da parábola (KOUDELA, 1991, p.135-6).

O efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*²⁶³), outros dos dois principais instrumentos didáticos de Brecht no trabalho com as peças didáticas, diz respeito à “[...] historicizar, representar processos e pessoas como históricos, portanto transitórios” (*id.*, *ibid.*, p.135). No ensaio *A nova técnica da arte de representar*, Brecht (2005, p. 103) apresenta a perspectiva segundo a qual o efeito de estranhamento tem por objetivo “[...] conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos”. Para a consecução de tal efeito é necessário que

[...] em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público (BRECHT, 2005, p. 104).

Conforme sintetiza Beatriz Calló (2018, p. 77):

²⁶³ O termo *Verfremdung* é também traduzido para o português como distanciamento, mas Koudela (1991) considera mais apropriado utilizar o termo estranhamento.

[...] as peças de aprendizagem carregam relações com o teatro de agitprop, no que concerne à educação política de esquerda; a apresentações em espaços não convencionais, exigindo agilidade na troca de papéis e redução de cenário e adereços cênicos; frequente uso de coros e corais e o espaço para o elemento improvisacional. Resumindo, as peças de aprendizagem são sinônimo de um exercício coletivo, ancorado na técnica do estranhamento, que visa ao conhecimento do coletivo e na transformação social por intermédio de um público atuante.

Assim como o efeito de estranhamento, vários aspectos da obra brechtiana são comuns às peças didáticas e às peças épicas de espetáculo, estas últimas compreendendo o período mais extenso da produção brechtiana, com obras de maior tamanho e duração, montadas especialmente junto a elencos profissionais. Para o escopo que estamos tratando nesta tese, a produção do mestre alemão relacionada às *lehrstück* terá implicações mais diretas, não obstante toda a obra de Brecht seja de grande relevância para o campo teatral, e, especificamente, para o teatro de rua.

Para conclusão deste subcapítulo é importante destacar que, apesar de ser possível traçar relações entre as práticas agitpropistas e as peças épicas brechtianas, uma diferença fundamental é a estrutura fabular e esquemática dessas últimas, bastante distinta, por exemplo, das peças de teatro jornal ou das revistas vermelhas, uma vez que, por meio de modos e contextos distintos (questões mais gerais e assuntos da transição russo-soviéticas, respectivamente), estas últimas tratam de acontecimentos históricos. De certa forma, é a partir da busca de superação dialética das práticas agitpropistas, que Brecht desenvolve suas peças de aprendizagem (nas leituras e interpretações de COSTA; ESTEVAM; VILLAS BÔAS, 2015). Como será exposto mais adiante, ao longo dos próximos subcapítulos, sem desmerecer tais diferenças, o teatro de rua brasileiro apropria-se de ambas as perspectivas e explora seus potenciais pedagógicos que não são, necessariamente, completamente contraditórios entre si.

O teatro político é (quase) aclimatado nos (nem sempre) Tristes Trópicos

Em um salto geográfico e temporal considerável, chegamos em solo tupiniquim e em parcela das experiências de teatro político desenvolvidas neste território que se convencionou chamar Brasil. Iná Camargo Costa (2015), apresenta o CPC como o “primeiro” capítulo do agitprop no Brasil. No entanto, o adjetivo “primeiro” está destacado entre aspas, pois a autora ressalta que, na medida em que o capítulo das

lutas dos trabalhadores brasileiros for escrito por extenso, a afirmação de “primeiro” deverá ser modificada.

Assim, como busco debater no artigo *Nossos “ancestrais” de rua*: um princípio de revisão da história do teatro de rua brasileiro, ampliando o olhar para a cena nordestina (ARAÚJO, 2018a), é possível problematizar o pioneirismo exclusivo do CPC quanto ao agitprop e ao teatro de rua, uma vez que as experiências do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco – oficializado em maio de 1960²⁶⁴, portanto um pouco antes do CPC, que se inicia em dezembro de 1961 – também se desenvolveram no mesmo sentido de um teatro político e, muitas vezes, ao ar livre. É possível debater quais experiências teatrais de rua e de agitprop do MCP se iniciaram antes ou depois daquelas dos CPCs, porém, isso talvez não seja a questão mais importante. O fato é que ambas coexistiram por alguns anos e se influenciaram mutuamente.

Mas, fuja-mos do que pode se tornar apenas uma querela e busquemos o que é basilar em tais experiências. O MCP surge como uma articulação pernambucana de intelectuais, artistas, profissionais da educação e militantes políticos do espectro progressista, a partir da gestão de Miguel Arraes à prefeitura do Recife, em 1960 e, a partir de 1962, de sua gestão como governador de Pernambuco. A atuação do movimento destacou-se em várias searas, integrando educação, arte e cultura, promovendo um amplo processo de alfabetização de jovens e adultos, na experiência que viria a consolidar o trabalho de Paulo Freire.

Associado ao trabalho de alfabetização, o MCP promoveu uma vasta iniciativa de democratização do acesso à arte e à cultura, tanto do ponto de vista do teatro político *strictu sensu* (como delimitado anteriormente neste texto) quanto das culturas populares, em parceria com as comunidades de subúrbio, organizações de trabalhadores e com as Ligas Camponesas. Conforme narra Germano Coelho²⁶⁵ (2012), um dos fundadores e primeiro presidente do MCP, a própria ideia de oficialização dos CPCs pela UNE foi diretamente influenciada pelo relato da experiência do MCP no Congresso Anual da UNE, no Rio de Janeiro.

²⁶⁴ As primeiras reuniões aconteceram ainda em fins de 1959, logo após a eleição de Miguel Arraes como prefeito do Recife.

²⁶⁵ Brejo de Areias, PB, 1927 – 2020, Olinda, PE.

Em relação ao campo teatral, uma das lideranças de destaque do MCP foi Luiz Mendonça²⁶⁶, que logo no princípio de seu trabalho no movimento pernambucano adotou uma perspectiva popular:

Os primeiros instantes do trabalho de Luiz [Mendonça] à frente do setor de teatro do MCP foram dedicados à definição dos espaços a serem ocupados na sede do próprio Movimento, no Sítio da Trindade, da Estrada do Arraial, no bairro de Casa Amarela. Determinados a aproximar o teatro dos cidadãos que não tinham dinheiro para ir ao Santa Isabel²⁶⁷, Mendonça e seus companheiros criam, simultaneamente, dois locais de apresentação: o Teatro do Povo, uma arena cercada por uma lona, à moda dos panos de roda dos circos mambembes, com capacidade para 500 pessoas, acomodadas em arquibancadas; e a Concha Acústica Arraial do Bom Jesus, onde por volta de três mil pessoas poderiam assistir aos espetáculos (REIS, 2005, p. 48).

Após algumas tentativas mal sucedidas (no sentido da recepção do público) de receber grupos externos para se apresentarem na Concha Acústica e no Teatro do Povo, o teatro começa a se tornar “festa para o povo” (expressão que Mendonça viria a cunhar posteriormente) do subúrbio de Casa Amarela com a montagem, pelo grupo do MCP²⁶⁸, de *A derradeira ceia*, de Luiz Marinho. Talvez devido à temática (a vida de Lampião, personagem muito conhecida na região) e à qualidade dramatúrgica do texto de Luiz Marinho a recepção do público começa a melhorar. Mas, os contatos que viriam a fazer a “chave girar” foram principalmente dois: com os folguedos pernambucanos (que, inclusive, se apresentam na sede do MCP) e com os jovens do Teatro de Arena de São Paulo, em especial Augusto Boal, Milton Gonçalves e Nelson Xavier (que mudaria para Pernambuco e passaria um bom período trabalhando junto ao MCP).

Por ocasião de sua passagem no Recife, o Teatro de Arena promove um seminário de dramaturgia no MCP, sob liderança de Augusto Boal, e os atores Milton Gonçalves e Nelson Xavier realizam oficinas de interpretação. Luiz Batista Genú (2016, p. 58) destaca que Nelson Xavier revelou sua afinidade com:

²⁶⁶ Ator e diretor pernambucano (Brejo da Madre de Deus, PE, 1931 - Rio de Janeiro, RJ, 1995), é fundador do MCP e, com o golpe civil-militar de 1964 refugia-se no Rio de Janeiro. Torna-se importante encenador, fundando o Grupo Chegança, trabalhando especialmente inspirado na cultura popular nordestina. Além disso, passa a atuar com teatro de rua em favelas do Rio de Janeiro (REIS, 2005).

²⁶⁷ Equipamento público da Prefeitura do Recife e reduto tradicional da burguesia recifense desde sua fundação, em 1850. Porém, na gestão de Arraes como prefeito de Recife, a direção do teatro passa a facilitar o acesso ao público popular.

²⁶⁸ Originalmente o grupo teatral do MCP chamava-se Teatro Experimental de Cultura (TEC), posteriormente passa a se chamar Teatro de Cultura Popular (TCP).

[...] o projeto teatral que começara a ser delineado pelo Teatro Experimental de Cultura na montagem de *A Derradeira Ceia*. No entanto, com sua presença, o grupo dá um passo visível em direção a uma estética identificada com um teatro didático, que suscitava o debate político. Nesse ponto uma ressalva: não é que Nelson Xavier seja o responsável por uma “guinada” do TEC em direção ao teatro político, antes, ele potencializa uma perspectiva que encontra nos membros do grupo.

A convite de Luiz Mendonça, no início de 1962, Nelson Xavier dirige a montagem de *Julgamento em Novo Sol*²⁶⁹, peça escrita por Nelson Xavier e Augusto Boal, contando, ainda, com a colaboração de Amilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito Araújo (XAVIER, 2015). A montagem de Nelson Xavier, que tinha como tema a luta de camponeses pela posse de terra, torna-se o maior sucesso do Grupo. Havendo estreado no Teatro Santa Isabel, a peça circula pelas periferias da cidade e também da Zona Mata. A obra é muito bem recebida tanto pelas elites da esquerda intelectual como por trabalhadores rurais e urbanos e, em diversas apresentações, gera um fenômeno de participação do público, conforme relato de Luiz Mendonça:

[...] A participação do público foi tão intensa que eu, que interpretava um latifundiário, fui xingado, ameaçado e vaiado durante toda a peça. Cada avanço do camponês contra o latifundiário era recebido pelo público como um gol de futebol. O drama tornou-se um imenso jogo, uma verdadeira “festa”, como queria Peter Brook. Naquele momento, diante do público ávido, entusiasta, que pedia sempre mais, tive a sensação de que o que lhes estávamos dando correspondia à “necessidade” sonhada por Brook, a algo que lhes “faria falta” realmente (MENDONÇA, 1968 *apud* REIS, 2005, p. 53).

Tal narrativa de Luiz Mendonça remete ao relato de Jakob Altmeier acerca da recepção da *Revista Vermelha* de Piscator, citada no subcapítulo anterior. Fica evidente que já se trata de um teatro político (no escopo do que Eric Bentley denomina por teatro engajado, de esquerda ou à esquerda) que avança no sentido da implicação do público e da consciência de classe, como queria o agitprop russo-soviético.

Para promover a democratização da arte teatral e alcançar seus objetivos culturais e políticos mais amplos, o Teatro de Cultura Popular, do MCP, se valeu de diversas formas teatrais, como teatro de mamulengo, teatro para infância e juventude, agitprop e teatro épico (nesse quesito, o melhor exemplo é o próprio *Julgamento em Novo Sol*), além de receber manifestações da cultura popular em sua sede e nos diversos núcleos do MCP ao longo do território pernambucano (CONSTANCIO, 2017 e 2018; GENÚ, 2016; REIS, 2005).

²⁶⁹ Originalmente a peça intitulava-se “Mutirão em Novo Sol”, porém o nome foi alterado na montagem nordestina, já que a palavra “mutirão” não era conhecida na região (REIS, 2005).

Logo após a estreia de *Julgamento em novo sol*, Nelson Xavier se dedicou aos experimentos por ele chamados de “autos de conscientização”, os quais se valiam de formas dramáticas simples, mas de grande potencial de comunicação com o público (XAVIER, 2012). Tais “autos” não exigiam muitos recursos cenográficos para a encenação – permitindo uma ampla circulação – e, muitas vezes, eram estruturados a partir de um discurso direto em relação ao público, servindo assim como pretexto ou estímulo para debater temas urgentes junto às comunidades. Porém, antes mesmo dos autos, o MCP já se valia de esquetes e cenas curtas sobre temas políticos específicos previamente escolhidos.

Para Genú (2016), essa prática do TCP se aproxima àquela característica do agitprop e tal trabalho ganha importância na medida em que é criado um núcleo específico para o estudo e elaboração de cenas curtas. No entanto, nem todos os integrantes do Grupo se envolvem nas atividades de agitação e propaganda. O historiador lamenta que “[...] sobre os autos e esquetes escritos pelos integrantes do TCP, pouco material foi encontrado” (GENU, 2016, p. 74), dificultando a investigação e a descoberta de detalhes acerca do tema. Relacionando a prática de agitprop do TCP com o teatro de rua brasileiro, assim denominado de forma mais recorrente a partir do final dos anos 1970, é interessante pensar que a proposição de levar o teatro para uma ampla camada de público (trabalhadores urbanos, camponeses, lumpemproletariado), permitiu também que o TCP alcançasse uma forma teatral distinta daquela a que seus integrantes originalmente estavam acostumados, que demandava a habilidade de se relacionar com os camponeses e habitantes dos subúrbios e lidar com as interferências do público. Das primeiras experiências, relativamente frustradas, no Sítio da Trindade, até os mamulengos, esquetes e “autos” de agitprop, o elenco do TCP desenvolveu uma considerável habilidade em lidar com as interferências do público (CONSTÂNCIO, 2018).

Infelizmente, a experiência é bruscamente interrompida com o golpe civil-militar de 31 de março de 1964 e muitos dos documentos são destruídos ou perdidos (REIS, 2005; COELHO, 2012). Com os processos de perseguição se ampliando ao paroxismo, para sobreviver, era preciso safar-se daquilo que pudesse ser comprometedor do ponto de vista do julgamento por parte do regime ditatorial.

Objeto de mais publicações e pesquisas e, em geral, mais citada que o MCP pela academia sudestina — mas não necessariamente bem compreendida — a

experiência dos CPCs também permite importantes reflexões acerca do teatro político no contexto brasileiro. Porém, para apreender a experiência cepecista é necessário, brevemente, tratar do Teatro de Arena de São Paulo, já citado devido à sua influência no MCP. O Teatro de Arena²⁷⁰ foi fundado em 1953, mas, a fase que interessa ocorre a partir da segunda metade dos anos 1950, com a chegada do Teatro Paulista do Estudante – TPE (e seu elenco jovem e engajado à esquerda²⁷¹) e de Augusto Boal ao grupo, o que viria a se desdobrar na fase *nacional* do Arena, já aludida no primeiro capítulo desta tese e que influenciaria, por exemplo, a Escola de Arte Dramática criada por Alfredo Mesquita (a partir dos já citados conflitos entre os corpos discente e docente da instituição), bem como as próximas gerações de atores, atrizes e conjuntos de sujeitos da criação teatral.

Dois marcos dessa fase são a estreia de *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, e os Seminários de Dramaturgia do Arena, iniciativa desenvolvida entre 1958 e 1961, que buscava a formação de novos autores brasileiros, “[...] através da prática sistemática da discussão de teoria estética, de textos teatrais e da apresentação de obras autorais abertas e sujeitas ao debate em trabalho colaborativo” (SILVA, 2016, p. 6), representando um momento de significativas transformações no pensamento e na prática teatral nacional, que originaram peças “[...] que pela primeira vez no País se valerão da utilização de expedientes épico-dialéticos” (*id.*, *ibid.*, p.6).

Acerca de *Eles não usam black-tie*, Iná Camargo Costa (1996) traça o mesmo raciocínio anteriormente apresentado em relação à “crise do drama”, uma vez que se trata de um tema épico (uma greve de trabalhadores/a luta de classes), estruturado em forma dramática, mas que acaba por transbordar para além da estrutura que o engessa. O paradoxo que se apresenta ao grupo tangencia, por um lado, as questões

²⁷⁰ Para apresentar essa breve síntese acerca do Arena e sua relação com o CPC, valho-me especialmente do roteiro de uma palestra proferida por Adailton Alves Teixeira (2020a), complementando-a com outras referências, citadas quando for necessário acioná-las.

²⁷¹ “O TPE foi um grupo amador criado em 1955, por jovens militantes do Partido Comunista. Tinham como principal objetivo divulgar o teatro entre os estudantes secundaristas e universitários e atrair novos integrantes para as fileiras do Partido. Entre seus mais representativos fundadores estavam Vera Gertel, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri. O Grupo acreditava que poderia fazer um teatro que se popularizasse e chegasse às massas de trabalhadores e estudantes, articulando o fazer teatral com a função política e social. Em 1956, menos de um ano após sua fundação, o TPE se une ao Grupo Arena da Cidade de São Paulo, e os jovens amadores se tornam profissionais (MURRER, 2017, p. 3).

de sustentabilidade do teatro enquanto empresa e, por outro, a vontade de aprofundar-se em um teatro político que visa dialogar com vasta parcela da população.

Em meio a esse paradoxo, Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), o Vianinha, um dos integrantes mais aguerridos do Grupo, sentia que o projeto de teatro político estava estrangulado, uma vez que:

[...] O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa (VIANNA FILHO, 2008 [1962], p. 127).

Como desdobramento de uma turnê do Arena pelo Rio de Janeiro e do contato de Vianinha com Carlos Esteves Martins (sociólogo recém-formado e então trabalhando como assistente no Instituto Superior de Estudos Brasileiros – Iseb) surgirá *A Mais-valia vai acabar, seu Edgar*, texto de Vianinha com direção de Chico de Assis e embrião do que viria a ser o CPC. Coadunando com o objetivo prévio de Vianinha de desenvolver um teatro em parceria com entidades estudantis, partidos políticos, instituições científicas e sindicatos, a repercussão de *A Mais Valia...* junto à direção da UNE (provavelmente já bem instigada com a experiência do MCP, em Pernambuco) gera o caldo cultural para a efetiva criação do CPC, sob o auspício da entidade estudantil sediada no Rio de Janeiro.

Chegamos então, ao CPC – um “baluarte” do teatro político brasileiro, cuja existência, apesar de breve, segue sendo significativa na atualidade e tem sua memória em disputa, uma vez que devido, principalmente, à derrota das esquerdas com o golpe de 1964 e a posterior ascensão do neoliberalismo, as próprias narrativas em torno de tal experiência predominantemente nos chegaram de forma fragmentada e enviesada.

Fernando Peixoto (1999) destaca a importância do trabalho do CPC, inclusive, em meio à já existente repressão policial:

[...] o CPC desenvolveu uma dramaturgia de peças curtas para serem montadas nas ruas às vezes em carreatas e caminhões: textos de Oduvaldo Vianna Filho ou Armando Costa ou Augusto Boal, entre muitos outros, buscando um diálogo incisivo acerca de questões sociopolíticas da atualidade mais imediata, descendentes no Brasil dos espetáculos de agit-prop de rua que tiveram especial vigor nas vésperas da revolução Soviética e nos anos que antecederam o nazismo na Alemanha (PEIXOTO, 1999, p. 145).

Porém, antes de nos debruçarmos um pouco mais sobre as experiências de rua do CPC, é importante retomarmos as críticas à ação cepecista, que se tornaram uma leitura hegemônica desta experiência (VILLAS BÔAS, 2019, 2020). Parcela das críticas dirigidas ao CPC se deram devido a uma leitura talvez pouco contextualizada do *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, escrito por Carlos Estevam Martins, em 1962. Marilena Chaui (1984) encontra diversas contradições nesse documento, entre elas, o fato de que, apesar de ser oriundo de uma organização que se entende como popular, o manifesto é destinado aos intelectuais e artistas “alienados” e não ao povo. Outra concepção problemática diz respeito à classificação dos tipos de arte, constante no documento, que distingue a arte popular revolucionária (supostamente praticada pelo CPC, com “consciência de classe” e em oposição à arte burguesa); a arte do povo (uma arte mais ingênua, praticada pelas populações rurais e da periferia urbana, algo próximo ao folclore, em um sentido restrito e até pejorativo); e a arte popular (no escopo do que podemos denominar por indústria cultural, conforme a concepção de Theodor Adorno [2006]).

Para Chaui (*ibid.*), o que fica explícito no manifesto é o desejo do “missionário do CPC” em ser vanguarda, escapando ao anonimato do “artista do povo” e à massificação do “artista popular”. Assumindo uma perspectiva heroica, o “artista revolucionário” se distinguiria do povo, na medida em que este seria inculto, e, ao mesmo tempo, se declararia parte do povo, porque tem consciência de suas necessidades e, assim, deseja assumir a condução do “exército de libertação nacional”. Tal compreensão das relações sociais muitas vezes é também chamada de “dirigismo”, no sentido de uma postura arrogante e pretensamente avançada de certa classe média intelectual de esquerda frente à classe trabalhadora da base da pirâmide, na busca de “dirigir” os caminhos da “massa” trabalhadora.

Porém, o ator, diretor e dramaturgo João das Neves (1934-2018), integrante do CPC que foi responsável pelo setor de teatro de rua da organização, em evento no Instituto de Artes da Unesp, em 2011²⁷², traz informações que ressignificam a função do documento redigido por Carlos Estevam Martins. Segundo o diretor teatral, o documento em questão havia sido escrito para alimentar as discussões internas do CPC, e havia sido recebido com muitas divergências, mas, após sua publicação ele

²⁷² Terceira edição do evento Estudos Teatrais, com o tema “Formas fora da forma”, realizado entre os dias 4 e 7 de julho de 2011, sob coordenação do professor Alexandre Mate.

começa a ser analisado como se traduzisse o pensamento do próprio CPC. Conforme relata Adailton Alves Teixeira:

João das Neves fez um alerta sério: o CPC ainda é analisado sem a recorrência às fontes primárias e com certo olhar da elite intelectualizada. João das Neves chamou atenção para o fato de que a história vem sendo escrita sem levar em conta o relato das pessoas que participaram ativamente daquele processo, utilizando-se apenas documentos escritos, o que, na prática, não dá conta de toda a realidade nem abarca a complexidade inerente àquele movimento. Afinal, ainda segundo João das Neves, não havia um CPC único. O CPC não seguia as proposições da UNE. Cada núcleo era independente (TEIXEIRA, 2012, p. 13).

Roberta Carbone (2019) também se remete a João das Neves para realçar o aspecto múltiplo e em construção do CPC, ressaltando, conforme o diretor, que tal experiência nunca foi meramente doutrinária, pois havia um constante embate de ideias, fruto da diversidade de composição do movimento, que misturava comunistas (hegemônicos no grupo dirigente), católicos e até reacionários arrependidos. Além da repercussão do anteprojeto escrito por Carlos Estevam Martins, o discurso de alguns ex-integrantes do CPC – que se debandaram para o campo da indústria cultural e para o espectro mais centrista da política partidária – também contribuiu para o negligenciamento da experiência histórica do CPC.

Na contramão desse negligenciamento, João das Neves (*apud* CARBONE, 2019) afirma que ele e o conjunto de artistas que veio a formar o grupo Opinião²⁷³ eram contrários à postura predominantemente doutrinária do manifesto de Martins. Além dos embates internos, no âmbito da sede do CPC, no Rio de Janeiro, é preciso também lembrar, como nos atenta Adailton Alves Teixeira (2020a), que o CPC se espalhou por diversos estados do país, tendo atuação notável, por exemplo, em Belém, Salvador e Porto Alegre. Não obstante tal atuação geográfica ampla, o pouco que sabemos da ação cepecista é praticamente centrado na experiência carioca.

Feitas essas ressalvas, voltemos ao teatro político e de rua do CPC, para realçar alguns procedimentos que seguem úteis e pertinentes na atualidade:

²⁷³ “Grupo carioca que centraliza, nos anos 1960, o teatro de protesto e de resistência, núcleo de estudos e difusão da dramaturgia nacional e popular. Imediatamente após o golpe militar de 1964, um grupo de artistas ligados ao Centro Popular de Cultura da UNE - CPC (posto na ilegalidade) reúne-se com o intuito de criar um foco de resistência à situação. É então produzido o show musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cabendo a direção a Augusto Boal, do Teatro de Arena paulistano. [...] O show se apresenta no Rio de Janeiro, estreando em 11 de dezembro de 1964, e marca o nascimento do grupo, que virá a se chamar Opinião” (GRUPO Opinião, 2020).

O CPC trabalhava [...] utilizando textos feitos sobre acontecimentos políticos do momento. A partir de alguma coisa que corria, a gente escrevia uma espécie de roteiro e íamos para a rua representar. Isso me serviu muito como pesquisa de linguagem: de autor, de ator, de diretor. Como linguagem de autor, me serviu como expansão do tipo de experiência que eu, até então, estava tendo apenas com crianças, para uma faixa de população muito mais ampla (NEVES, 1987, *apud* CARBONE, 2019, p. 15).

Segundo Roberta Carbone (*ibid.*), tal forma de atuação teatral do CPC, descrita anteriormente por João Neves, esteve presente desde a fundação do Centro no Rio de Janeiro, tendo sido o teatro de rua, no campo teatral cepecista, a atividade característica dos anos 1961 e 1962. Dessa forma, a autora, em uma leitura materialista de tal momento histórico, conclui que as propostas teatrais do CPC

[...] inovavam a cena com exercícios formais de grande experimentação [...]. Isso acarretava um pensamento sobre o fazer artístico que se estabelecia com base nas próprias experiências desses artistas em contato direto com um público popular, as quais representaram a constituição e o avanço do teatro épico-dialético no Brasil, condizente, como nenhum outro até hoje, com a significação de seus termos (CARBONE, 2019, p. 23).

Rafael Villas Bôas (2019) também aponta vários avanços na trajetória teatral cepecista e constata que um dos principais aprendizados que se pode ter a partir dos centros ligados à UNE é que

[...] teatro de agitprop e formas dialéticas não são polos antagônicos, pelo contrário, a experiência mostrou que são complementares. Por meio da pesquisa dos textos dramáticos das peças do CPC, sobretudo, das obras de Vianna Filho (1968, 1984) – *Brasil versão brasileira*, *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides* – identificamos na incorporação orgânica de técnicas e procedimentos de agitprop na estrutura formal das peças um contraponto ao risco de a forma dramática tornar-se hegemônica nas obras (VILLAS BÔAS, 2019, p.153).

Traçando um breve comparativo entre as experiências do CPC e do MCP, Luiz Genú (2016) afirma que a despeito de os grupos buscarem objetivos similares, o certo nível de convergência não apagava suas diferenças. Em síntese, ao olhar de parcela do MCP, o CPC da UNE não alcançava o equilíbrio necessário entre a dimensão artística e política do teatro, por outro lado, para parcela da equipe do CPC, o MCP possuía um arcabouço político ideológico pouco definido ou frágil. O cineasta Eduardo Coutinho (1933-2014), que esteve envolvido com ambas as experiências, relata:

[...] o MCP era mais aberto, com uma visão bem menos sectária do que o CPC, até porque lá havia uma integração entre comunistas e católicos de esquerda na cúpula e na base, com a presença também de muitos setores independentes. [...] Creio que o pensamento do MCP, pelo menos em arte e

cultura era mais próximo do real, mas por outro lado, a elaboração teórica era bem mais frouxa (COUTINHO, *apud* GENUÍ, 2016)

É possível considerar que a matriz popular dos teatros do CPC e do MCP também tenha sido diferente, uma vez que o CPC, como apresenta Fernando Peixoto (1996) também se aproxima do universo da cultura popular, utilizando formas populares, mas “recheando-as” com conteúdo explicitamente político em seus trabalhos de agitprop. Apesar de legítima, tal aproximação parece ser menos orgânica que a do MCP, uma vez que um de seus dirigentes do campo teatral, Luiz Mendonça, já vinha de família ligada a folgedos do interior pernambucano, com os quais ele conviveu desde a infância. Além disso, diferentemente do CPC, sediado na praia do Flamengo, Zona Sul carioca, a sede do MCP ficava em Casa Amarela, subúrbio recifense. É provável que a proximidade geográfica somada à riqueza cultural pernambucana também facilitasse a mediação entre os universos do teatro popular e do teatro político na experiência emecepista.

Alguns anos depois, ao refletir acerca de sua experiência junto ao MCP, Luiz Mendonça (1968, p. 158-9), chega a algumas conclusões:

- 1) Sem apoio dos governos continuaremos fazendo teatro para uma elite, que assim mesmo vem diminuindo cada vez mais. Pois o público brasileiro muito mal pode pagar cinema de 2.^a classe.
- 2) Os teatros, principalmente os municipais, com toda a sua ostentação, são verdadeiros espantalhos para o público. É difícil levar o povo ao teatro; tem que se levar teatro ao povo. Além disso, na rua ou no campo, o público é desconfiado. É preciso que organizações de classe ou bairro o levem ou lhe recomendem. Mas, se o teatro for bem feito, o público fica grato e o aplaude.
- 3) Diante de uma forma ou de um conteúdo que não o atraia, que não lhe *diga algo*, sentindo-se logrado, o público não fica calado. Exige não só a *diversão* como a *comunicação*. Quando não vaia, ou mesmo joga pedras.
- 4) O teatro didático sempre permite uma comunicação maior, pois o próprio diálogo encaminha o debate posterior, sempre solicitado pelo público. Cenas curtas, texto “quebrado” (pela comicidade, música, etc.), ritmo vivo, movimentação e variação incessantes, fazem parte de um texto “Popular”.
- 5) Os cenários não têm a importância que se poderia crer: pequenas sugestões são suficientes. Já os figurinos são necessários porque *situam* os personagens inclusive socialmente, e dão o colorido e a vida necessárias (ainda mais quando o cenário é pobre). Além disso, é curioso notar que o figurino tem algo em comum com a *fantasia*; algo que na mente popular se associa ao “disfarce” do personagem, bem como à idéia de festa (carnaval, danças folclóricas etc.).
- 6) A temática que mais atinge é a circunstancial. É preciso partir da própria realidade concreta em que se movem, não no sentido de que lhes sejam mostradas no palco suas próprias experiências ou vivências, mas no sentido de que os personagens lhes tragam algo capaz de “convencê-los”, “mover com” eles o espectador. As inegáveis conquistas do teatro épico atual, por exemplo, dirigidas ao intelecto, à reflexão, não chegam ao homem simples que está habituado a sentir a natureza e o mundo em termos de mito. Mas isto seria já toda uma outra história... O importante é assinalar que é preciso partir de suas circunstâncias, descer até ele para fazê-lo subir,

gradativamente, até a assimilação do que lhe quisermos dar. E dar *como teatro*, como diversão, como espetáculo; do contrário, engajado ou não, mesmo que fale de coisas que lhe digam respeito, ele não o aceita.

7) Também o ator tem que ter humildade, não somente para cumprir a sua tarefa, como para ouvir gracejos ou responder a perguntas. Para debater tem que conhecer o mundo, vivê-lo e senti-lo bem mais do que o teatro profissional o exige.

Enfim, minha experiência me convence, cada vez mais, de que o teatro é uma forma de comunicação válida e importante; que o povo quer teatro; e que o próprio povo, se estimulado, poderá ajudar a popularizar realmente nosso teatro.

É interessante notar que, por um lado, Luiz Mendonça ressalta no teatro popular aspectos do teatro épico (fragmentação, comicidade e música) mas, por outro lado, apresenta ressalvas a certo teatro épico intelectualizado que, poderíamos denominar de brechtiano, ainda que o teatrólogo não o especifique. Nesse caso, provavelmente o diretor pernambucano está tratando do teatro épico que lhe chega via o Teatro de Arena de São Paulo, a considerar a dificuldade de recepção que tal teatro teve junto a população periférica do Recife, à época do MCP (REIS, Carlos; REIS, Luiz, 2005). Porém, Luiz Mendonça infelizmente não foi longo o suficiente para ver a apropriação do teatro épico brechtiano pelos grupos contemporâneos de teatro de rua, algo que é bem visível, por exemplo, na cena paulista, da qual poderíamos citar, sem ser exaustivo: Trupe Olho da Rua (Santos/SP), Buraco do Oráculo, Dolores Boca Aberta, Cia. dos Inventivos e Brava Companhia (todos da cidade de São Paulo)²⁷⁴, entre tantos outros. Em muitos dos espetáculos desses grupos, o popular e o político, o cômico e o intelectual estão imbricados de forma extremamente potente e acessível ao público, que se “esbalda”, entre risos e reflexões, ao assistir tais obras.

É possível considerar, no entanto, que o perfil das classes populares nos anos 1960 e o de hoje em dia, com um maior acesso às informações, tenha mudado e que talvez o debate político esteja muito mais espraiado na atualidade. Ainda assim, a despeito da pertinência das reflexões de Mendonça e de seu chamado à humildade dos artistas, ainda subsiste certa arrogância (ou alguma perversão ideológica) em suas palavras, na medida em que ele considera que o teatro popular precisaria “descer

²⁷⁴ Com destaque, entre outras, para as obras *Arrumadinho* e *BLITZ – O Império que Nunca Dorme* (Trupe Olho da Rua); *Ser TÃO Ser - narrativas de outra margem* e *Ópera do Trabalho* (Buraco do Oráculo); *Saga do menino diamante* e *Rolêzinho* (Dolores Boca Aberta); *Canteiro* e *Canto para Carolina* (Cia. dos Inventivos); e *A Brava, Este lado para cima* e *Show do Pimpão* (Brava Companhia).

até o público” para, posteriormente, fazê-lo subir gradativamente. A partir de uma perspectiva freireana (FREIRE, 2018, 1983) ou ainda em termos de uma ecologia de saberes, como defende Boaventura de Sousa Santos (2018a, 2011), não há, em absoluto, uma escala de saberes a se atingir.

É evidente que existe uma tendência a haver níveis de consciência distintos em relação a certos aspectos da realidade, conforme as características de determinados grupos sociais (de acordo com a classe social, etnia, gênero, ocupação profissional, localidade geográfica, religiosidade etc.), porém isso não se dá de forma unilateral. Explico-me melhor através de um exemplo: se o teatro pretensamente popular feito por integrantes de classes não populares precisaria “descer ao nível do povo” para tratar de certos assuntos de ordem política, também os populares precisariam “descer ao nível da classe média ou da classe dominante” para tratar de certos assuntos de ordem social, ambiental e até emocional, haja vista as múltiplas alienações a que somos acometidos, de acordo com o contexto em que vivemos. Sendo mais rigoroso, portanto, não é interessante uma concepção artística e de mundo que distinga “altos e baixos” no campo dos saberes. As diferenças existem, mas não há melhor ou pior em absoluto e a concepção aqui defendida não diz respeito a certo relativismo banal, mas à dialética e à complexidade das existências humanas em meio a um também complexo emaranhado de ecossistemas por parcela de nós denominado planeta Terra.

Enfim, por ora, as sínteses apresentadas acerca do Arena, CPC e MCP já nos são suficientes para as análises e reflexões subsequentes deste capítulo. No entanto, é importante também trazer à tona certos debates em torno do teatro político e do teatro popular que ocorrem no campo acadêmico do teatro de rua, na medida em que nestes debates acontece uma apropriação contraditória da herança do teatro político dos anos 1960, que influencia a produção teatral de rua da atualidade. Um esforço para um princípio de revisão crítica de tais debates é o que apresento a seguir.

Entre mitos, classes sociais e sangue cênico e literal

O professor André Carreira, no artigo *Teatro de rua: mito e criação no Brasil* (CARREIRA, 2006), defende que o caráter popular e político do teatro rua brasileiro se trataria, na verdade, de uma mitificação. Em sua visão, os grupos de rua surgidos na década de 1980, não seriam realmente populares (ou não fariam um teatro de rua

realmente popular), uma vez que eram oriundos da classe média e o próprio discurso político destes grupos, que remetia à herança dos anos 1960, não corresponderia à realidade, uma vez que teria havido uma descontinuidade com a experiência dos grupos de teatro político (como os CPCs) do pré-ditadura. No aludido artigo, Carreira não chega a nomear os grupos da década de 1980 nos quais o pesquisador identifica tais características, mas para ele, o destaque ao caráter popular e político seria uma redução drástica do que significa a modalidade teatral de rua.

Em certa medida, a defesa da presente pesquisa é exatamente o inverso da proposição de Carreira: reitero aqui a potência dos aspectos popular e político do teatro de rua. É evidente que nem todo teatro de rua é (ou precisa ser) militante, apesar de ser inevitavelmente político, mas a assunção de suas dimensões popular e política me parece que se mantiveram extremamente necessárias na atualidade²⁷⁵.

Em relação à matriz política, com o acesso às informações disponíveis na atualidade, é possível perceber que não houve uma descontinuidade absoluta entre as experiências pré e pós-ditadura no que tange ao teatro de rua. Obviamente, o apoio oficial às experiências de teatro político praticamente deixou de existir nos anos de chumbo e a imprensa pouco ou nada se dedicou à cobertura do teatro político de rua que resistiu à ditadura. A crítica teatral, desde antes do golpe de 1964, pouco se dedicava ao teatro de rua ou ao teatro militante e com o advento da ditadura tal silenciamento se intensifica, até porque o registro de tais trabalhos poderiam implicar em risco à gente fazedora de teatro e aos próprios jornalistas do campo progressista.

Não obstante os silenciamentos e perseguições, tais histórias, especialmente nas últimas décadas, têm sido parcialmente recuperadas e nos é possível saber da continuidade paralela (e, em geral, clandestina) ao regime autoritário das histórias de luta no campo teatral. Em Pernambuco, por exemplo, iniciativas muito semelhantes às do MCP são levadas a cabo em plena ditadura, pelo Teatro Popular dos Coelho (subúrbio de Recife):

Desde que o grupo foi fundado, em 1968, suas peças têm circuito obrigatório pelos subúrbios do Grande Recife. No início, o trabalho era ligado à Arquidiocese de Olinda e Recife. Logo que D. Helder assumiu, após o golpe de 64, fundou conselhos de moradores em diversos bairros, com a chamada “Operação Esperança”. A partir desses conselhos, foram formados os grupos de teatro que todos os anos reuniam-se para a apresentação de seus

275 Debato esse tema juntamente com Ricardo Araújo e Waneska Pimentel na aula “*Ancestrais*” do *Teatro de rua brasileiro: Histórias e relatos à Nordeste*, do curso virtual Estudos de Teatro(s) de Rua (ARAÚJO et al, 2020a).

espetáculos [...]. Marcus Siqueira [1940-1981], teatrólogo que fazia um trabalho de resistência, passou a ser o assessor cultural de Dom Hélder (FERNANDES *apud* FERRAZ *et al*, 2005, p. 138).

No final da década de 1960 Marcus Siqueira desenvolveu uma experiência periférica centralizada em morros e alagados. Nas palavras de Didha Pereira, um dos artistas oriundos dos subúrbios recifenses e que trabalhava com Marcus Siqueira: “[...] o potencial existente em nós, somado à nossa vivência em um bairro considerado um desafio por ser marginal/maldito [...] era tudo o que ele [Marcus] necessitava” (PEREIRA *apud* FERRAZ *et al*, 2006, p. 136). Didha Pereira foi sequestrado pela ditadura em julho de 1973 – devido principalmente a seu envolvimento com as lutas camponesas pela reforma agrária e com Dom Helder Câmara – e foi mantido preso por seis meses, tendo sofrido inúmeras violências no cativeiro.

Após retomar à liberdade, em 1975, Didha Pereira funda o Teatro Assimétrico do Recife (depois renomeado para Marcus Siqueira Produções Artísticas) e com ele faz a Caravana do Teatro Popular, chegando a 82 comunidades pobres do Grande Recife (área de morros e alagados). Outra conexão histórica entre o popular e o político pode ser identificada pela homenagem, em junho de 1976, de nomear o Teatro dos Novos, dirigido por Marcus Siqueira, como Teatro Hermilo Borba Filho (THBF), nome atribuído àquele que o diretor considerava seu mestre.

Posteriormente, no início da década de 1980, o Nordeste assiste ao ressurgimento de várias iniciativas de teatro popular, como a criação do já citado Movimento de Teatro Popular de Pernambuco (MTP/PE), em 1984. De forma imbricada, porém não sem alguns conflitos, em 1985, ainda como herança da Teologia da Libertação e do trabalho de Dom Helder Câmara, é criado o também já citado MTP Nordeste II ligado à CNBB (FERRAZ *et al*, 2005; ARAÚJO, 2018d).

A trajetória de teatro de rua de Ricardo Araújo, citada no Capítulo 2 da presente tese, está imbricada diretamente à sua vivência junto ao MTP Nordeste II. Outros fios de continuidade da história do teatro político de rua podem ser identificados, por exemplo, com a influência da experiência do MCP de Pernambuco na atuação de Luiz Mendonça em comunidades do subúrbio do Rio de Janeiro. Lino Rocca (2020), artista fundador do Centro Experimental de Teatro e Artes - Ceta, grupo com forte atuação em teatro comunitário e também teatro de rua em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, relata que sua formação artística e política foi bastante influenciada pelo convívio com Luiz Mendonça, nos anos 1980, no círculo teatral carioca – em particular

no grupo Escravos de Jó, do qual Lino fez parte e no âmbito da antiga Fundação Nacional de Arte Cênicas - Fundacen²⁷⁶.

Para Rocca (*ibid.*), as influências do artista pernambucano se destacam, especialmente, em três aspectos: relações entre teatro e cultura popular; forma de produção do teatro de grupo, com perspectiva de transformação social; e descentralização territorial da produção teatral. Assim, graças também às inspirações trazidas por Luiz Mendonça e pelo conjunto de experientes artistas que, com frequência, trabalhavam junto a ele (como Aldomar Conrado [1936-2018], João Siqueira [1941-1998], Lúcio Veiga e Nobel Medeiros, entre outros), Lino Rocca envereda-se pelo caminho do teatro popular e do teatro de rua. Ainda na década de 1980, junto com vários parceiros e parceiras, forma o grupo Nave de Prata, envolvendo cerca de 50 jovens de São Cristóvão, Zona Norte do Rio de Janeiro, onde Lino então morava, fazendo teatro de rua e teatro comunitário no subúrbio carioca. A experiência no Nave de Prata posteriormente leva-o à Baixada Fluminense, onde ele imprime continuidade ao trabalho de articulação comunitária por meio da Rede Baixada em Cena (composta por 20 grupos teatrais, de nove cidades da região).

A respeito da matriz popular do teatro de rua, especialmente no Nordeste e nos grupos de periferia, a presença e o intercâmbio com as práticas de cultura popular nunca foi algo apenas mítico, mas amplamente entrelaçado com o cotidiano das e dos artistas e suas comunidades de origem. Artistas e professores de teatro de rua como Ricardo Araújo e Ivanildo Piccoli, cujas trajetórias artísticas se iniciam, respectivamente, em meados da década de 1970 e meados da década de 1980, como tratado no segundo capítulo desta tese, ressaltaram nas entrevistas a mim concedidas a influências dos circos tradicionais e dos folguedos populares em sua iniciação ao universo artístico e no desenvolvimento de seus trabalhos contemporâneos.

Lindolfo Amaral (2012), artista do longo e importante grupo sergipano Imbuanga, considera que o Nordeste foi a região que retomou, de forma sistemática, o teatro de rua no Brasil na década de 1970 e destaca a relação direta e no mesmo plano (horizontal) que os grupos nordestinos sempre estabeleceram com seu público.

²⁷⁶ Na cronologia, as instituições federais responsáveis pelas políticas públicas na área de artes cênicas foram: Serviço Nacional de Teatro (1937), Instituto Nacional de Teatro – Inacen (1981) e Fundacen (1987). Porém, “[...] em 1990, durante o governo Collor, a FUNDACEN, assim como o Ministério da Cultura e todas as suas vinculadas, foi extinta. Nesta época, foi criado o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC. Em 1994, a Funarte voltou a existir como uma fusão do IBAC com a FUNDACEN” (FUNARTE, 2019).

O integrante do Imbuaça realça ainda a importância do Teatro Livre da Bahia como referência para a criação de outros grupos de teatro de rua na região e também para o trabalho com as culturas populares. O primeiro espetáculo de rua do grupo baiano, *Felismina engole brasa*, já trazia essa característica:

[...] As músicas escolhidas estavam vinculadas às manifestações populares e identificadas imediatamente pelo público. Eram canções juninas, do carnaval e do samba de roda. Isso não ocorreu por acaso. Os mentores do grupo (Benvindo Sequeira, João Augusto, Harildo Deda, Sônia dos Humildes, dentre outros), sempre afirmaram que a Cultura Popular deveria nortear o teatro de rua, devido a sua riqueza e diversidade de possibilidades. A relação com o público era direta na medida em que ele identificava as matrizes populares. É um espelho diante do espectador, em que cada um se sente envolvido com o que está diante dos seus olhos. Foi dessa forma que o grupo conquistou o público e influenciou o surgimento de outras experiências (AMARAL, 2012, p. 92)

Como influência direta do Teatro Livre da Bahia é criado o grupo Imbuaça e, de certa forma, com a influência deste último são criados os grupos Alegria, Alegria²⁷⁷ (Natal/RN), Quem Tem Boca é pra Gritar²⁷⁸ (inicialmente em Campina Grande/PB e depois João Pessoa/PB) e Joana Gajuru (Maceió/AL), todos com forte trabalho dedicado às culturas populares (AMARAL, 2012; PIMENTEL, 2018; SOUZA, 1993).

Mesmo se considerarmos um grupo sudestino, oriundo da classe média, como é o caso do Tá na Rua, do Rio de Janeiro, o intercâmbio entre diferentes classes sociais e entre os campos do teatro de rua e das culturas populares pode ser muito mais rico e complexo do que uma primeira leitura superficial poderia levar a crer. Segundo Ana Carneiro (2008, p. 60):

A informalidade que permeia as apresentações do grupo [Tá na Rua] surgiu principalmente a partir da observação das rodas de camelôs que vendiam suas mercadorias no centro da cidade do Rio de Janeiro: longas conversas com o público, comentários sobre acontecimentos que vão ocorrendo no armar a roda, caçoadas e brincadeiras com os que, pouco a pouco, vão permanecendo ao redor, constituindo a roda.

²⁷⁷ Grupo formado em 1984 em Natal, na esteira da campanha Diretas Já!. Em 1986, estreia *As Aventuras de Pedro Malazarte* de Racine Santos, cuja dramaturgia foi adaptada para o teatro de rua pelo próprio grupo. O espetáculo é um grande sucesso, tendo chegado a mil apresentações em quatro anos. A obra se vale de referências do Bumba-meu-boi para apresentar a figura popular do herói astuto e ladino “Pedro Malazarte” (SOUZA, 1993). Mais informações em: <https://www.facebook.com/ciateatralalegriaalegria/>

²⁷⁸ Grupo surgido em Campina Grande, em 1987, tendo migrado para a capital paraibana em 1995, onde mantém uma sede no centro histórico da cidade. Participa ativamente da Rede Brasileira de Teatro de Rua e mantém treinamento inspirado em manifestações populares como o cavalo marinho, coco de roda e de embolada e maracatu (neste caso, especificamente na figura do caboclo de lança), além de, já há vários anos, contar com brincantes (ou folgazões) de manifestações populares como integrantes do grupo (GUIMARÃES, 2015).

A estrutura dos folhetos de cordel também serve de base para a dramaturgia do Tá na Rua, especialmente em alguns de seus primeiros espetáculos²⁷⁹. É possível verificar, portanto, que as práticas de cultura popular são inspiração para esse grupo, que apesar de não ter origem popular, em um processo dialético se aproxima dos contextos populares e, aos poucos, passa a receber também integrantes das classes populares e a se aprofundar nesse processo de intercâmbio, que leva a transformações não apenas estéticas, mas também políticas e com implicações nas vidas dos integrantes do grupo.

Quando conheci pessoalmente o Tá na Rua, em 2005, vários de seus integrantes trabalhavam também como camelôs ou vendedores ambulantes nas ruas e praças da região da Lapa, muitas vezes tendo de fugir do “rapa”²⁸⁰, devido à sua condição de informalidade. Do ponto de vista das trocas estéticas com as matrizes populares, Alessandro Persan (2020) conta que o grupo (como um todo ou a partir das trajetórias de cada integrante) tem décadas de envolvimento com escolas de sambas, além de contatos com religiões afro-brasileiras e com festividades populares católicas, como o Círio de Nazaré, de Belém do Pará.

Para refutar qualquer perfil missionário, Amir Haddad (2008, p. 145), por sua vez, afirma: “[...] Não fui à rua para salvar ninguém, mas sim para salvar a mim mesmo da morte, da pasmaceira em que eu me via metido, em um teatro brasileiro envergonhado e acovardado, ou segregado”.

Tal afirmação do mestre Amir denota um certo caráter de traidor de sua classe social, no caso, a pequena burguesia, de onde ele se origina. Assim, o aprendizado junto às classes populares proporcionado pela ida às ruas foi moldando a estética do Grupo, sua atuação política e o seu modo de produção, levando-o a se aproximar mais das práticas de cultura popular.

Dessa forma, retomando o exposto no início deste subcapítulo, é possível reconhecer no teatro de rua brasileiro uma energia resultante dos mitos ligados aos ícones das culturas populares e da resistência política nacionais, afinal como seres complexos que somos, muito provavelmente não nos é capacitado distinguir

²⁷⁹ O Teatro Livre da Bahia – com as dramaturgias a partir da literatura de cordel – também influenciou diretamente o Tá na Rua, uma vez que os cordéis teatralizados pelo grupo baiano foram material de referência para os cursos livres ministrados por Amir Haddad em fins dos anos 1970 e que viriam a culminar na criação do Tá na Rua (TRINDADE, 2008).

²⁸⁰ Ação de remoção dos ambulantes – muitas vezes tomando suas mercadorias – levada a cabo por agentes do Estado (policiais ou guardas metropolitanos).

completamente as dimensões racionais e míticas em nossos pensamentos e atitudes e, por conseguinte, os mitos também podem ser considerados “agentes da história” (MORIN, 2003). Porém, a despeito dessa possível energia estruturada em forma de mitos, não é possível negar a materialidade da continuidade da resistência política no teatro de rua desde os anos 1960, passando pelos anos 1980 e até a atualidade, bem como a permanência do intercâmbio entre as diversas práticas de cultura popular e o teatro de rua. Para fazer justiça e prestar homenagem às tantas pessoas que, devido à sua resistência política e cultural por meio da arte, tiveram literalmente seu sangue derramado ou sofreram diversos tipos de violência, antes, durante e depois da ditadura civil-militar, parece-me imprescindível reconhecer a ascendência concreta, histórica e, em diversos casos, viva, do teatro de rua político e popular brasileiro!

Tendo traçado esse panorama acerca do teatro político, culminando no manifesto de afirmação de sua presença e continuidade (juntamente às práticas de cultura popular) no teatro de rua brasileiro, passo agora, propriamente, às práticas de ensino de teatro político de rua no contexto universitário, dividindo-o de maneira didática, conforme algumas abordagens possíveis a partir de distintos pontos de partida, sendo o texto o primeiro deles.

O texto como ponto de partida

Em razão de o teatro de rua ser formalmente épico, diversos gêneros textuais, com seus variados traços estilísticos, costumam servir de ponto de partida para montagens teatrais de rua, entre elas, algumas que poderiam ser elencadas no escopo da matriz política do teatro de rua. Além de o texto dramatúrgico, propriamente dito, textos literários em prosa (contos, crônicas, romances), poemas e até qualquer tipo de reportagem podem ser as referências iniciais para a criação de espetáculos ou condução de processos pedagógicos relacionados à modalidade teatral em questão.

Um dos exemplos mais conhecidos são as já citadas peças didáticas (ou de aprendizagem) de Bertolt Brecht, utilizadas frequentemente por grupos brasileiros em montagens de rua, por exemplo, o *Ói Nós Aqui Traveiz* e a Cia. Estável de Teatro, de São Paulo, com montagens de *A Exceção e a Regra*. Em geral, não apenas a perspectiva política dos textos desta fase brechtiana atrai os grupos, mas também a possibilidade de jogar com eles, dado o seu caráter episódico e fragmentado, o que

diz respeito também a sua característica ligada ao conceito de modelo de ação, como comentado anteriormente.

Paulo Flores destaca que tal montagem, de 1987, iniciou no Grupo

[...] uma trajetória de encenações para teatro de rua que vão percorrer as ruas, praças, bairros e vilas populares da cidade. Ao levar para o espaço público a linguagem brechtiana, a Tribo denunciava como a justiça no sistema capitalista estará sempre ao lado dos opressores. Os espectadores anônimos e passageiros das ruas eram envolvidos pelos ritmos afro-brasileiros e o dinamismo da encenação (FLORES, 2016, p. 27).

Sandra Alencar, por sua vez, considera que na montagem de *A Exceção e a Regra*, a Tribo de Atadores adotava uma das premissas de Brecht,

[...] de que o teatro tem que cumprir sua missão de conscientizar divertindo, [assim] o Ói Nós incorporava ao espetáculo o elemento do riso. As cenas eram engraçadas, os personagens pitorescos e havia muito dinamismo na encenação. À ação dos personagens principais sobrepunham-se um coro de sete pessoas que musicava os acontecimentos (em ritmos afro-brasileiros: samba, afoxé, baião) e um corpo (grupo de onze pessoas) que personificava os ambientes da cena (rio, estalagem), as figuras encontradas no caminho (lagarto, abutre) e os sentimentos da história (medo, pesar). (ALENCAR *apud* TROTTA, 2012, p. 124).

Para que nos achemos mais ao contexto do ensino superior de teatro, apresento e debato a seguir alguns exemplos de processos pedagógicos que tomaram o texto como ponto de partida para o ensino de teatro de rua. O professor Narciso Telles, por exemplo, valeu-se, como material dramático, de cenas da peça *Dura lex sed lex* de Vianinha.

[...] A escolha da obra, e posteriormente a seleção das cenas foi feita pelo docente-pesquisador durante a elaboração do projeto do laboratório experimental. A escolha deste material obedeceu [a] alguns critérios por nós estabelecidos: uma estrutura textual em quadros que possuem início, meio e fim; diálogos curtos; temática social; a existência de personagens-tipo. A peça *Dura lex sed lex*, escrita em 1967, é uma revista musical que narra a história da descida de Nossa Senhora ao Brasil para tentar resolver as mazelas da população pobre e marginalizada. Sua estrutura é composta por quadros. Cada quadro inicia e finaliza um momento da história. O autor utiliza elementos do gênero revistoso como personagens-tipos, alegorias e músicas que recortam toda obra. O tom cômico e crítico que a peça apresenta foi um dos motivos mais relevantes para sua utilização no laboratório. Para o trabalho com a roda, escolhemos o trecho da peça que vai da descida da Virgem Maria ao Brasil e o seu encontro com a “fila dos desempregados” (TELLES, 2012, p. 92).

Tal texto foi utilizado por Telles em dois momentos distintos do Laboratório de Investigação (posteriormente convalidado como matéria das graduações em Teatro) que ele vinha ofertando na Unirio, no âmbito de sua pesquisa de doutorado, em 2006.

O pesquisador-docente se valeu desse texto para trabalhar procedimentos de atuação em roda e posteriormente para trabalhar procedimentos de atuação relacionados ao teatro de invasão. Cabe aqui um breve parêntese: como é possível notar, uma mesma dramaturgia pode servir de estímulo inicial para distintos exercícios cênicos realizados a partir de procedimentos de atuação também de distintas matrizes ou vertentes (de, inicialmente, uma forma medieval [autos] coligida à outra característica do Renascimento [*vaudeville*, pelas “lições” da *commedia dell’arte*], estruturadas a partir da estrutura e expedientes do teatro épico-dialético, a uma comicidade popular ou aos expedientes ditos performativos). Assim, reiterando o exposto na Introdução desta tese, a classificação do teatro de rua brasileiro em distintas matrizes ou vertentes (culturas populares, circense, teatro político e de intervenção urbana) me parece mais pertinente que a classificação entre diferentes dramaturgias, pois talvez esta última classificação possa gerar mais equívocos interpretativos. Por outro lado, as definições, a partir das formas e conceitos hegemônicos, na totalidade absoluta das vezes se caracterizam como espécies de “ratoeiras” para enquadrar ou, à moda de Foucault, esquadriñar o diferente, sempre em sentido de conciliação de classes.

Concluído o parêntese, retornemos, portanto, aos procedimentos utilizados por Telles (2012), a partir do texto de Vianinha: o trabalho foi desenvolvido, inicialmente com uma “leitura branca” da obra, para que a turma conhecesse o material. Na sequência, com a turma dividida em dois grupos, os conjuntos de alunos-atores-pesquisadores deveriam propor “[...] uma chegada/convocatória para chamamento do público, a montagem da roda e o desenvolvimento da cena no interior do círculo” (*id.*, *ibid.*, p. 92-3).

Seguindo com o professor da UFU, para as cenas do interior da roda propriamente dita, foram trabalhadas junto à turma as movimentações triangular, no eixo interno e na borda da roda, de forma a manter seu diâmetro inicial e também o estímulo para que o jogo de atores e atrizes tivesse uma dupla face: tanto para o interior da roda (e, conseqüentemente, abrindo a cena para uma parcela do público) e outra para o seu exterior (abrindo a cena para outra parcela do público)²⁸¹. É possível depreender do relato de tal experiência que o texto, na prática, se caracterizou em um pretexto para tratar do tema (crítica social e política) e para o treinamento dos procedimentos de atuação em roda, sendo, portanto, apenas um ponto de partida, a

²⁸¹ A descrição mais detalhada desses exercícios encontra-se em Telles (2012, p. 94)

partir do qual se improvisa, mas não necessariamente, se segue à risca, nem no que tange às falas das personagens, nem no que diz respeito às eventuais sugestões de encenação. Assim, como já tratado, a partir de Bentley (1969), o engajamento em teatro diz mais respeito ao contexto em que ele é praticado do que ao texto político em si.

Também Igor Schiavo (2018, 2019) se valeu de dramaturgia previamente existente, mais especificamente de cenas de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, para trabalhar o teatro político de rua no contexto da UFGD. Tais cenas serviram como disparadores para exercícios de recriação coletiva do texto por parte da turma e que serão detalhados no último subcapítulo, acerca de agitprop e teatro do oprimido.

Ainda no tocante ao texto como ponto de partida para montagem de rua, mas que é modificado por meio do improviso, trago aqui uma observação de Rafaela Carneiro – importante artista paulistana de teatro de rua e integrante do coletivo Madeirite Rosa – referente à montagem do espetáculo *A Luta*:

[...] a importância do texto escrito torna-se relativa à medida em que a apresentação teatral está no âmbito do efêmero e, especialmente no caso do teatro feito na rua e em espaços não convencionais, está permanentemente sujeita a improvisos cênicos. Por interferência direta do público ou do ambiente durante a apresentação, podem ocorrer, imprevisivelmente, modificações no campo verbal da obra. Tais mudanças podem ser efêmeras, servindo apenas àquele contexto específico, ou podem ser mais duráveis, modificando o texto e se fixando a ele de maneira permanente, à medida que se mostram pertinentes (CARNEIRO, 2020, p. 16).

Este tipo de procedimento que se vale amplamente do improviso, porém tendo como ponto de partida um texto não-dramatúrgico, mas literário, originou uma experiência de extensão em teatro de rua na UFGD, coordenada pelo professor José Parente e que culminou no surgimento de um novo coletivo teatral na cena douradense, o Moenda, cuja experiência será relatada e brevemente analisada a seguir.

A terra, o texto e a rua na experiência do Coletivo Moenda, de Dourados.

O professor Parente, em entrevista a mim concedida (PARENTE, 2017), conta que o Coletivo Moenda inicia seus trabalhos em agosto de 2012, a partir de três mulheres estudantes do curso de Artes Cênicas da UFGD que queriam montar um espetáculo para ser apresentado nas escolas de Dourados e o convidaram para dirigir.

As três estudantes haviam escolhido um conto curto de Oscar Wilde chamado *O Amigo Dedicado* e queriam adaptá-lo para a linguagem teatral, construindo um espetáculo a ser apresentado em pátios de escolas e em lugares alternativos, em geral. No início o trabalho foi realizado no contexto da extensão universitária, uma vez que todas as pessoas envolvidas eram estudantes da UFGD e a intenção era montar um espetáculo, não necessariamente criar um grupo. Posteriormente o projeto se expande e envolve a criação do grupo, que atualmente segue de forma independente da universidade.

Como conta o professor da UFGD, a adaptação do conto foi realizada especialmente a partir de jogos teatrais na vertente de Viola Spolin (que Parente conheceu a partir das aulas com Ingrid Koudela, na graduação na ECA/USP, no início da década de 1980), com bastante improvisação e rodízio de personagens, e, nesta perspectiva, as atrizes e os atores não têm uma personagem fixa, ou seja, não há “propriedade” dos papéis.

[...] Tinha várias razões para isso. Uma porque nós vamos construindo personagens coletivamente, criando ações que são copiadas e replicadas no coletivo e chegando numa máscara corporal. E também tem o aspecto de se colocar no lugar do outro. De se ver a questão por outros ângulos. Além do fator de reforçar a ideia do coletivo mesmo. Quer dizer, não são só os indivíduos, cada um preocupado consigo. É a ideia de trabalhar sempre o conjunto. Isso eu já coloquei logo no primeiro encontro e eles toparam, mesmo sem saber direito como é que isso se daria. “Vamos ver o que vai acontecer” (PARENTE, 2017).

Uma possível estratégia adicional de adaptação de textos literários para o teatro de rua é relatada pelo rueiro, ator, diretor e dramaturgo gaúcho Márcio Silveira dos Santos:

Tenho por hábito pesquisar ao máximo tudo que tenha ocorrido no período em que a obra de referência da dramaturgia aconteceu – fatos e notícias, acontecimentos históricos e artísticos, tudo o que puder ampliar meu campo de conhecimento de uma época e que me possibilite transpor esse conhecimento para o contexto histórico da nova obra [...] Também investigo as obras de referências dos autores que estou adaptando, assim como também os utilizo (em partes) para a escrita teatral. Dessa forma, teço uma rede de saberes sobre os assuntos a fim de produzir novas ideias (SANTOS, 2020, p. 128).

É sabido que os processos criativos no contexto universitário, muitas vezes, não dispõem de tempo para uma pesquisa como a proposta e realizada por Márcio Silveira, no entanto, tais procedimentos, mesmo que utilizados parcialmente e de

forma mais rápida, podem contribuir no processo de “apropriação” do texto literário por parte da turma de estudantes e na sua adaptação para a cena.

Voltemos, porém, à trajetória do Moenda: em agosto de 2013, no Sesc de Dourados/MS, estreia a peça *Amizade é uma coisa, farinha é outra*²⁸², com dramaturgia do Coletivo, livremente inspirada no conto suprarreferido de Oscar Wilde, e direção do professor José Parente. A irônica sinopse do espetáculo nos conta:

Seu Florindo é um homem humilde. Seu maior orgulho é seu jardim, onde colhe flores de todas estações. Seus vizinhos sabem que em suas terras tudo cresce, e por conta de seu caráter generoso, divide tudo que planta, principalmente com seu maior amigo, seu Osvaldo, grande proprietário de terras da região. Mas Osvaldo tem outras ideias sobre o que é ser amigo e como agir com as coisas que crescem em suas próprias terras. Por ser doutor sábio, grande conhecedor de filosofias e teorias humanas, vai tentar ensinar para o humilde Florindo o que é ser amigo de verdade, afinal, amizade é uma coisa, farinha é outra! (MOENDA *apud* DOURADOS AGORA, 2017).

Subjaz à encenação uma crítica à ingenuidade de seu Florindo (que acaba por morrer ao final da peça, também em decorrência de sua postura passiva) e à enviesada e perversa conceituação de amizade de Seu Osvaldo, que implica na exploração do trabalho do seu “amigo” Florindo. Tendo como ponto de partida um texto literário, com uma fábula simples e a partir de procedimentos de teatro popular, assumidamente épicos, a obra consegue também abarcar aspectos da crítica política e proporcionou experiências importantes tanto para os elencos como para os diversos públicos que tiveram oportunidade de assistí-la. Trago a seguir trechos de relatos de Raique Moura²⁸³ – egresso do curso de Artes Cênicas da UFGD e artista atuante em Dourados – em entrevista a mim concedida, que ilustram parcela desses aprendizados. Raique conta que estava no final do segundo ano do curso na UFGD, quando entrou no Coletivo Moenda:

Foi quando comecei a pesquisa com teatro de rua e foi muito incrível, porque estávamos na praça e as pessoas passavam e olhavam. Eu e o Zé [Zezinho Martins] não tínhamos tido nenhuma experiência assim antes, era muito doido, era muito diferente isso tudo. [...]

²⁸² Integraram o elenco do espetáculo em sua primeira montagem: Natália Mazarim, Taiane Pettelin, Arami Arguello, Raique Dias e Zezinho Martins. À época da entrevista realizada com o professor Parente (2017), integravam o elenco do espetáculo: Natalia Mazarim, Tig Vieira, Lucas de Oliveira, Larissa Sampaio, Marina Cucco, Tiemy Ikegamy e Guigas Lemes.

²⁸³ Raique Moura (2017) conta que quando o professor Igor Schiavo chegou no curso da UFGD e começou a trabalhar com teatro de rua em matérias integrantes do currículo, sua graduação já estava terminando, por isso ele não teve a oportunidade de estudar teatro de rua com o professor Igor dentro da matriz curricular oficial do curso, mas teve essa importante experiência na extensão. Raique atualmente não integra o Coletivo Moenda, mas faz parte do Coletivo Clandestino, também dedicado ao teatro de rua e sediado em Dourados e do qual o Igor Schiavo é ator e dramaturgo.

Nós não estreamos [*A Amizade é uma coisa...*] na rua, primeiro fizemos uma versão *pocket*, que apresentamos numa livraria, era uma espécie de contação de história, para ver se o que tínhamos criado funcionava com as crianças, para depois ir para a rua. Após a estreia na livraria, nós apresentamos no Sesc, na Mostra do Sesc Terena. Mas, não foi em uma sala, foi em espaço aberto. Depois começamos a apresentar nas praças, na rua. Foi umas das melhores experiências que tive na vida! O trabalho com esse grupo foi incrível [...] aprendi o quão importante é estar na rua, não estar só no teatro. Aprendi como jogo com o andante, com a pessoa que está passando, é interessante quando conseguimos “pegar” a moça que está nos olhando, estava no celular, disfarçando, e conseguimos nos conectar com ela, com as crianças. A peça tinha muita interação. Ela conta a história de um grande latifundiário que explora um pequeno agricultor, o seu Florindo, de quem diz ser o melhor amigo. [...] A peça finalizava com a notícia da morte do seu Florindo, mas depois falávamos para o público: “você quer propor um novo final?”, aí ao serem propostos outros finais, improvisávamos. Às vezes improvisávamos três finais sugeridos pelo público e depois propúnhamos uma outra opção de final também. Era muito legal o quanto as pessoas entravam, participavam e propunham. Foi uma experiência incrível, muito rica, que eu tive! (DIAS, MOURA, 2017).

A canção de chegada do espetáculo denota um pouco o tom da encenação:

É o Moenda por aqui
Pra chorar ou divertir.
Olha só minha gente
Gente boa, ou indecente.

Mostra os dentes pra sorrir
Que o Jardim se planta aqui!
Olha a Pobreza!
Não tem nada não, a gente tem coração
Olha a riqueza!
Não tem nada não, tá no bolso do patrão
Olha a beleza!
Não tem nada não, tá no rosto do povão
A Gentileza!
Vem que vai encontrar na Cia. do Moendão!
A natureza!
A gente agradece a sua compreensão.
Olha o Moenda!
Era uma vez!!!
(MOENDA, s/d)

Por sua vez, o final da peça proposto pelo Coletivo Moenda e que geralmente é apresentado após as indicações de final sugeridas pelo público e improvisadas pelo Coletivo traz também uma crítica política, na medida em que o proprietário de terras se lança como candidato a prefeito. Vale lembrar que Dourados está em uma região do Mato Grosso do Sul com intensa presença de latifúndios (região de produção de soja) e muitos conflitos de terras, especialmente do agronegócio contra os movimentos camponeses e as populações indígenas. Assim, mesmo críticas políticas

leves e indiretas (não se nomeiam latifundiários reais ou algo do tipo) são importantes de serem levadas à público e em espaço aberto.

Arami Arguello, importante artista e ativista cultural de Dourados e egressa da segunda turma do curso da UFGD, em entrevista a mim concedida, também conta que sua principal experiência com teatro de rua durante a graduação foi com o Moenda. Em suas palavras:

Era sempre muito gratificante. No final da apresentação estávamos exaustos, mas tínhamos um sentimento de gratidão com a rua. Acho que as apresentações mais legais foram em contexto de assentamento rural. Apresentamos na Feira de Juti, que é uma feira de sementes crioulas que acontece aqui em Dourados. Foi um público muito especial, porque a peça trata da questão agrícola e de injustiça. Foi muito legal porque teve muita interação do público e foi muito divertido porque a galera chamava o Sr. Osvaldo (o capitalista da história) de ladrão e argumentava conosco. Ficava uma sensação deliciosa depois de apresentar. Parece que a gente fica imerso naquilo por um tempo (ARGUELLO, 2017).

É importante saber também que a opção do Coletivo pela rua se deu mais em função de contingências do que, propriamente, uma escolha estética, como conta o professor Parente, que não tinha experiência anterior como fazedor de teatro de rua:

Teve um lado, digamos assim, pragmático da questão. Porque íamos nos apresentar onde? Não havia onde nos apresentarmos. Então, fomos para os espaços alternativos. Foi a saída para poder fazer, para poder mostrar o trabalho, porque há as escolas, com os pátios e muitos outros lugares. [...] Então, quando as alunas vieram com a proposta de fazer um trabalho para espaço aberto, falei: "Vamos lá. Aprender juntos. Descobrir. Vamos ver como é que é isso". [...] Para mim foi bem bacana, porque senão ficamos em nosso mundinho, no nosso universo, e não dialogamos. Aí acabamos virando aquele cara chato de academia, aquele professor empoeirado. Nos interiores do país precisamos ser um pouco polivalentes (PARENTE, 2017).

Tal relato de Parente remete à minha experiência com teatro amador no interior paulista, como comentei na Introdução da presente tese. Ainda que não seja possível o aprofundamento neste tema, é mais uma evidência de que o teatro de rua tem um amplo potencial pedagógico e uma conexão quase direta com a experiência do teatro em escolas da Educação Básica. Tal tema merece estudos e projetos específicos, haja vista sua potencialidade latente.

Neste tópico, vimos, portanto, alguns aspectos da experiência do Moenda, abordando alguns procedimentos pedagógicos adotados para a adaptação de um texto literário para o teatro de rua, com viés popular e político, em um contexto inicialmente universitário. Vamos partir agora para o relato e breve análise de algumas

experiências tendo como ponto de partida textos teatrais assumidamente engajados à esquerda, como é o caso dos textos dos CPCs.

As dramaturgias textuais como pontapé inicial e eventual aprisionamento

Diferentemente do exemplo anterior, de criação para o teatro de rua a partir da adaptação de um texto literário, algumas experiências de teatro de rua em cursos universitários partiram de textos dramáticos, originalmente escritos ou não para a rua. Além da experiência de Narciso Telles com *Dura lex sed lex*, na Unirio – citada no início das tratativas acerca do texto como ponto de partida, neste mesmo capítulo – identifiquei experiências nesse sentido na Unir, com o professor Adailton Alves, e na UFGD, com o professor Igor Schiavo.

Na primeira vez que ofertou a matéria Teatro de Rua I na Unir, em 2015, o professor Adailton Alves propôs dividir a parte prática da matéria conforme as três matrizes do teatro de rua brasileiro por ele identificadas: culturas populares, circo e teatro político. Tal proposta de divisão assemelha-se a realizada por Igor Schiavo na UFGD, ainda que com nuances distintas. Igor Schiavo (2018) relata que em suas primeiras experiências na universidade sul-mato-grossense dividia a parte prática da matéria Teatro de Rua em dois focos estéticos, em um primeiro,

[...] teatro popular, teatro em roda, teatro de feira, com elementos da cultura popular, como crítica social indireta, comicidade e musicalidade, e no segundo grupo, teatro de resistência, com elementos de teatro político, crítica social direta, deslocamento e invasão (SCHIAVO, 2018a, p. 17).

Mais recentemente, na proposta sistematizada em seu doutorado (SCHIAVO, 2019), e como já citado na introdução desta tese, o docente da UFGD propõe a divisão da parte prática da matéria em três focos: cultura popular, crítica social e apropriação do espaço. Nas primeiras experiências com a matéria o professor Igor se valeu de trechos de dramaturgias publicadas, como por exemplo, *O auto da compadecida* de Ariano Suassuna e *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal, para trabalhar, respectivamente, o teatro de rua ligado à cultura popular e o teatro de rua de crítica social. Na versão mais recente da matéria, o docente trabalha a partir de temas e estímulos às e aos estudantes, sem se valer necessariamente de dramaturgias pré-existent.

Os professores Igor e Adailton que, até o momento em que escrevo este texto, não se conhecem pessoalmente, acabam trilhando caminhos metodológicos

semelhantes no desenvolvimento da matéria Teatro de Rua. Ao trabalhar a matéria em Rondônia, em 2015, o professor Adailtom, devido às restrições de tempo, conseguiu se dedicar mais às matrizes política e circense do teatro de rua e menos à matriz das culturas populares, como ele conta em entrevista a mim concedida:

A primeira vez em que ofertei a matéria de Teatro de Rua, na Unir, estruturei de uma maneira megalomaniaca, muito exagerada, pois tentei passar pelo que considero as três matrizes do teatro de rua brasileiro. [...] Na prática, o que mais experimentamos foi o palhaço. Os estudantes até foram para a rua, para a praça, mas com muita timidez, com muito receio. [...] O percurso da matéria foi historiar aquilo que chamo das matrizes do Teatro de Rua e experimentar alguns expedientes na prática. Então, fazíamos exercícios de sala e para a rua mesmo fomos com os palhaços e com o *Não Tem Imperialismo no Brasil*, peça curta do Augusto Boal. A parte da matriz de cultura popular não trabalhamos muito, [...] fazíamos alguns exercícios que estavam relacionados a ela, como aqueles de roda e ciranda. Em relação à matriz política também chegamos a fazer um trabalho prático [...]. Os estudantes chegaram a fazer figurino, ensaiaram, marcaram ensaios extras, mas a apresentação não aconteceu: o resultado não foi apresentado (TEIXEIRA, 2020b, s/p).

Em relação à experiência com *Não Tem Imperialismo no Brasil*, o professor Adailtom ressalta as dificuldades em trabalhar com o texto junto à estudantada, em um período curto de tempo:

O grupo preparou o figurino e tudo, mas o trabalho ainda estava muito duro, precisava de mais ensaios. [...] No exercício com *Não Tem Imperialismo...*, primeiro trabalhamos os princípios que são importantes para a rua, por exemplo, triangulação, relação em semi-arena e roda e depois fomos para o texto. Acho que isso também foi um erro, penso que eu não soube abordar a inserção do texto no exercício, talvez por isso a cena tenha ficado muito dura. Apesar de terem os princípios do jogo, da brincadeira que está presente no texto, os estudantes não conseguiram absorver a proposta. Talvez tenha faltado algum exercício prático para eles entenderem a relação proposta na cena, pois eles ficaram muito no texto. [...] Na minha vida, trabalhei pouco partindo de texto e estou muito convencido de que é muito importante partir de temas. Então, talvez mesmo que eu parta de uma dramaturgia, antes de chegar à dramaturgia propriamente dita é importante cercar aquele tema. Tenho pensado sobre isso, a partir de minha experiência em grupos de teatro de rua. No teatro de grupo nós geralmente participamos da construção de nossos próprios textos (*id.*, *ibid.*).

Ao tratar da dramaturgia e dos processos colaborativos no teatro de rua Alexandre Mate (2013) nos remete à experiência de Luís Alberto de Abreu, que propõe a criação de roteiros (ou *canovacci*) com propostas de cenas decorrentes de processos de pesquisa anterior, para que sirvam a um novo processo improvisacional. Assim, os sujeitos envolvidos na criação artística podem criticar e propor novos direcionamentos ao texto e à encenação. Nesse sentido — em que pese não haver a proposição específica para as matérias Teatro de Rua de elaboração de dramaturgias

de texto extensas ou de fôlego, uma vez que o tempo atualmente disponível nos currículos não é suficiente para tal empreitada — é possível traçar uma analogia dos processos criativos dos grupos que se dedicam ao teatro de rua, com as experiências no escopo universitário. Nessa linha aproximativa, um procedimento importante seria considerar a dramaturgia do texto como um possível ponto de partida, mas não como o ponto de chegada, nos processos de ensino na universidade. Não perder de vista a dimensão improvisacional e de pesquisa (sempre levando em consideração o tempo que tais práticas demandam) pode minimizar os riscos de uma certa dureza da lida com o texto, junto a estudantes, como relatada pelo professor Adailton Alves.

Uma das características da dramaturgia do texto para teatro de rua reiterada também por Márcio Silveira dos Santos seria exatamente a dramaturgia porosa, que é definida pelo pesquisador como

[...] 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).

Ainda de acordo com o mesmo autor e na mesma obra, a dramaturgia para teatro de rua se renova e se reestrutura a cada apresentação, pois sua efetivação se dá em relação com os sujeitos e elementos das paisagens urbanas: pessoas, imóveis, automóveis, eventos que fogem do cotidiano etc., transformando-se pelo trabalho e criação de conjuntos variados de artistas em acontecimento teatral, por meio das camadas de convívio subjacentes a tal experiência.

É evidente que o que se tenta defender aqui não implica na negação do uso *strictu sensu* de dramaturgias do texto para o teatro de rua, nem tampouco a negação de escritas dramatúrgicas relativamente individuais, ou seja, não originadas prioritariamente de processos colaborativos. Trata-se apenas de indicar que, no escopo do ensino de teatro de rua em âmbito universitário, haja vista, entre outros aspectos, a heterogeneidade dos públicos discentes (no sentido da experiência prévia com teatro de rua) e a restrição temporal que normalmente se enfrenta, pode ser mais efetivo o trabalho com a dramaturgia do texto a partir de uma perspectiva livre e improvisacional, que rompa mesmo com o texto durante o processo criativo, donde, sobretudo, a apresentação do excerto acima de Márcio Silveira dos Santos.

Dessa forma, a dramaturgia do texto pode se tornar um estímulo para as experiências em processo, mas não uma camisa-de-força à qual o conjunto de

estudantes necessitaria se adequar em um tempo curto e sem a possibilidade de estudar de maneira mais aprofundada o contexto de criação da obra. Talvez exatamente por tais limitações e, em alguma medida, em coerência com as formas de produção do sujeito histórico teatro de grupo, a maior parte das experiências de teatro de rua na universidade (a que pude ter acesso) não passaram, prioritariamente, pela dramaturgia do texto, quer sejam elas oriundas do teatro de rua ou do teatro de forma geral. No âmbito específico das matérias de teatro de rua em relação às quais pude fazer pesquisa de campo — considerando suas matrizes e vertentes possíveis, apenas os professores Adailton Alves e Igor Schiavo, em algumas de suas experiências, partiram de dramaturgias textuais para o trabalho junto à estudantada.

Porém, mesmo os professores supracitados, em suas experiências mais recentes, têm se valido mais das temáticas de interesse do conjunto de estudantes como ponto de partida para processos improvisacionais e de criação em grupo, do que de dramaturgias do texto previamente existentes. Tal processo nos remete a proposta dos temas geradores, como sistematizados por Paulo Freire (1983), prática condizente também com o trabalho de teatro político e popular do MST, na atualidade (VILLAS BÔAS; PINTO e ROSA, 2019).

O professor Adailton reconsiderou a proposta de trabalhar na matéria Teatro de Rua, de maneira prática, as três matrizes por ele elencadas, propondo atualmente que as matrizes sejam apenas apresentadas do ponto de vista teórico/histórico no início de cada semestre, mas que se escolha uma matriz a ser aprofundada como experimento prático no restante dos meses. O professor Igor manteve a proposta de trabalhar com o que ele chama de três dramaturgias do teatro de rua, mas propondo a criação de exercícios cênicos curtos e em processos criativos rápidos, coletivos e improvisacionais, geralmente originados de temas em efervescência junto à estudantada (sempre mantendo um mesmo tema gerador ao longo de todo o semestre).

Dessa forma, em que pesem as diferentes táticas e estratégias de se organizar as aulas e conteúdos curriculares, ambos os professores convergem para procedimentos de ensino semelhantes, que serão detalhados à frente, no subcapítulo acerca do agitprop e TO. Penso que, por ora, já estão expostos alguns dos principais nortes (ou “suis”) identificados no trabalho com o texto dramatúrgico, na vereda do

ensino de teatro de rua. Seguiremos mais um pouco com o texto, porém não mais dramatúrgico, mas do universo da poesia.

A partir de poemas, à beira do rio Madeira

Em 2016, ao lecionar a matéria optativa Teatro de Rua I, no curso de Licenciatura em Teatro da Unir, busquei trabalhar com poemas de artistas locais para chegar a exercícios práticos de teatro de rua a serem desenvolvidos junto à turma. De forma permeada à prática, foi proporcionado também um contato introdutório com parcela do histórico do teatro de rua mundial e nacional e com referências da produção de alguns dos mais significativos grupos de teatro de rua do país²⁸⁴, além de realizarmos duas derivas²⁸⁵: uma pela região central de Porto Velho e outra pelo bairro Triângulo, uma localidade à beira do rio Madeira, onde se localiza o porto do Cai n'Água, principal porto de embarcação de passageiros da cidade²⁸⁶.

Em agosto de 2020, para recuperar a perspectiva discente acerca desse trabalho, solicitei ao conjunto de estudantes que concluiu a matéria, que enviasse um relato pessoal contando como foi participar daquela experiência e o que permaneceu na memória, após praticamente quatro anos passados. A respeito da deriva na região central, a estudante do curso de Teatro da Unir, Amanuela Teotônio da Silva, relata²⁸⁷:

[...] foi algo novo para mim e muito construtivo. A experiência foi rica, tivemos uma aula nas principais avenidas da cidade e pudemos experimentar conhecer a cidade com um olhar mais crítico. Graças a essa aula procuro observar cada lugar que passo, procuro lugares poéticos (pra falar a verdade, os lugares passaram a ser mais poéticos para mim.) (SILVA, 2020, s/p.).

Também Igor Schiavo (2019), em seu trabalho na UFGD, utiliza um procedimento semelhante:

²⁸⁴ Seguindo a experiência no ensino superior relatada por Toni Edson (2006).

²⁸⁵ Referindo-se às práticas da Internacional Situacionista (DEBORD, 1958 *apud* JACQUES, 2003) e também às experiências do *flâneur* Charles Baudelaire, como apresentadas por Walter Benjamin (1989). Nesse contexto, a deriva é "um modo de comportamento experimental numa sociedade urbana. Além de modo de ação é um meio de conhecimento, especialmente no que se refere à psicogeografia e à teoria do urbanismo unitário" (KHATIB, 1958 *apud* JACQUES, 2003).

²⁸⁶ Porto responsável pelo embarque de cargas e passageiros, tanto dentro do território rondoniense – atendendo a várias comunidades ribeirinhas localizadas às margens do rio Madeira e cujo acesso, na maior parte dos casos, é feito apenas por via fluvial –, como também entre estados, com destino a Manaus/AM passando por outras tantas localidades ribeirinhas, ao longo de vários dias de viagem.

²⁸⁷ Concluíram efetivamente a matéria o seguinte conjunto de estudantes: Amanara Brandão dos Santos Lube, Amanuela Teotônio da Silva, Ednalva Silva de Castro, Enderson Bruno Rodrigues Vasconcelos da Silva, Gisele dos Santos Stering e Sheila de Souza. Na ocasião, fizemos uma avaliação coletiva, em roda, da matéria (tanto a parte prática, quanto a teórica), mas, acabei não registrando em áudio ou vídeo as observações da turma, fiz apenas breves anotações durante a própria conversa.

[...] Na rua, propus a seguinte atividade: trinta minutos para observar o espaço, as pessoas que se utilizam dele, fluxos de passagem, locais possíveis para se realizar apresentações, anotações, escolher um espaço e elaborar uma cena curta que dialogasse com o espaço ou buscasse ressignificações (SCHIAVO, 2019, p. 71).

Porém, a proposição de Igor é, já de antemão, mais direcionada para a cena, enquanto a deriva é, por princípio, mais livre, não tendo uma relação direta com a construção de cenas, ainda que possa servir para tal finalidade, posteriormente.

Mas, retornando à proposta da matéria na Unir, a intenção era partir do contexto cultural regional e valorizar os artistas locais, muitas vezes desconhecidos pelas turmas de graduação, e desenvolver uma parte prática inspirada no universo da cenopoesia. Cabe aqui uma explanação acerca do que viria a ser a prática cenopoética e, para tanto, valho-me da dissertação de mestrado da artista e educadora popular potiguar Maria Josivânia (Josy) Dantas: *Cenopoesia, a arte em todo ser*: das especificidades artísticas às intersecções com a educação popular (DANTAS, 2015). Josy Dantas, como é conhecida, é integrante do Movimento Popular Escambo Livre de Rua, que atua fortemente no sertão e parte do litoral nordestino, com atuação mais concentrada nos estados de Rio Grande do Norte, Ceará e Pernambuco.

Conforme a educadora (DANTAS, 2015), a cenopoesia é uma prática artística híbrida que une fundamentalmente teatro e poesia, mas agrega também inúmeras outras linguagens artísticas. Trata-se de uma espécie de prática cênica com características próprias, que não se constitui em um espetáculo teatral propriamente dito, mas em diversas modalidades artísticas que confluem também para os campos da educação popular e da saúde. Segundo as informações da pesquisadora, com aquele nome, a aludida prática artística tem seus primórdios no Rio de Janeiro, no início dos anos 1980, no seio das lutas sociais e manifestos públicos pela democratização do país e pelos direitos civis, tendo o artista e educador popular paraibano Ray Lima como seu precursor e um de seus principais irradiadores. Surgida no contexto dos movimentos de teatro amador e poesia da zona norte do Rio de Janeiro, onde o artista paraibano vivia à época, a cenopoesia tem como um marco de seu fortalecimento e disseminação a criação do Movimento Escambo, em 1991, em Janduís, no semiárido potiguar.

A partir da expansão e enraizamento do Movimento Escambo pelo território nordestino, agregando poetas, palhaças e palhaços, grupos de teatro de rua, de

capoeira entre várias outras manifestações populares, a cenopoesia difunde-se e agrega ainda mais linguagens artísticas e expressões culturais à sua forma híbrida, aberta e dialógica. Na prática, como explica Josy Dantas:

[...] a realização de um ato cenopoético pode se dar por meio de uma ação pré-roteirizada ou improvisada, envolvida por um misto de ritual e transcendência que, em explosão ou de mansinho, vai desafiando as pessoas a participarem, a saírem da condição de espectador, quer seja dizendo um poema, cantando, tocando, lendo, entoando um repente ou um rap, segurando a mão do outro para dançar uma ciranda, um toré, um coco; falas viram coco, ecos de um coletivo em plasticidade, sons vão sendo descobertos, falas ritmadas, o corpo tornando-se extensão da ideia; entre tantas e quantas expressões houver nos repertórios de cada um, em que cada qual vai encontrando o movimento seu e do outro para pensar e dizer da vida e do mundo, aventurando entregar-se a emoção e a arte que cada humano habita (DANTAS, 2015, p. 94).

Ray Lima (2012 *apud* DANTAS, 2015) estabelece algumas características essenciais da cenopoesia: pretexto, contexto e repertório, sendo o pretexto a própria vontade do sujeito se relacionar, se comunicar e agir no mundo; o contexto seria o próprio mundo ou parcela imediata deste mundo onde o sujeito (cenopoeta) está inserido; e o repertório seria o “[...] conjunto de saberes e práticas de domínio dos sujeitos (cenopoetas em ação) que serve de canal de diálogo e ferramenta de expressão” (DANTAS, 2015, p. 96).

Ainda segundo a pesquisadora e educadora potiguar (*ibid.*, p. 96-9), com o espraio das práticas cenopoéticas ao longo das décadas e por diversos territórios, tornou-se possível identificar algumas modalidades diferenciadas de cenopoesia, denominadas por: roteiros cenopoéticos, intervenção cenopoética, desafio de repente, vivência cenopoética, corredor cenopoético de cuidados e cortejos cenopoéticos. Para o escopo do exercício prático proposto na matéria Teatro de Rua, interessavam-nos especialmente as modalidades roteiros cenopoéticos (uma sequência previamente elaborada – e aberta a interferências do público – de poemas, músicas e falas em torno de uma temática específica) e intervenção cenopoética (interferências espontâneas – não previamente roteirizadas – que buscam dialogar com determinado contexto).

A partir da síntese da análise de Josy Dantas (2015) acerca das práticas cenopoéticas, é possível relacionarmos tais ações cênicas com um contexto mais amplo e antigo de práticas de distintas culturas populares, do teatro de rua brasileiro dos anos 1960 e 1970, ou ainda dos *meetings* e *happenings* da vanguarda artística

de início do século XX. Mesmo que nem sempre enunciadas, tais práticas evidentemente estão entrelaçadas ao universo da cenopoesia, ainda que esta tenha suas feições particulares, dado o solo e o contexto em que floresceu.

Tendo apresentado de forma introdutória à leitora ou ao leitor o universo da cenopoesia, retorno aos procedimentos utilizados no contexto da matéria Teatro de Rua, na Unir, para chegar aos experimentos relacionados à prática que acabo de contextualizar. Começamos nossa pesquisa visitando a biblioteca pública municipal Francisco Meireles, a fim de encontrar textos que servissem de referência aos exercícios que faríamos ao longo das aulas. Encontramos obras de vários autores e autoras da região, como Abel Fernandes, Augusto Branco, Elizeu Braga, Elysmeire da Silva, João B.G. Correia e José Dettoni, entre outros, em diversos estilos: cordel, poemas de amor (mais próximos ao estilo romântico ou até parnasiano) e mesmo poemas do espectro modernista. Minha intenção era trabalhar com materiais de artistas de região, mas também que trouxessem um olhar crítico à história regional, porém essa intenção não necessariamente foi bem sucedida, uma vez que permiti que cada estudante escolhesse alguns poemas que lhes interessassem.

A partir das escolhas, lemos e debatemos os textos, mas a escolha definitiva do poema que seria o ponto de partida para o exercício inicialmente individual de cada estudante foi feita por cada uma e cada um da turma. Assim, entre os autores escolhidos, o único poeta com textos explicitamente políticos e de posicionamento crítico foi Elizeu Braga, jovem poeta contemporâneo nascido em uma comunidade da região do Baixo Madeira, Rondônia e residente em Porto Velho. Elizeu, além de poeta, é ator e ativista cultural, idealizador do espaço Arigóca – um centro cultural independente da capital rondoniense²⁸⁸.

Por outro lado, um dos poemas originalmente escolhido na turma, foi substituído após um debate coletivo, uma vez que o aludido texto trata das enchentes que ocorrem à beira do rio Madeira, em Porto Velho e região, mas traz uma perspectiva problemática, que, de certa forma, responsabiliza individualmente as pessoas da cidade por ocasionarem a enchente, na medida em que estas jogam lixo nas ruas. Tal perspectiva, por exemplo, limita a compreensão das questões macroestruturais que podem contribuir para as enchentes na região, como o

²⁸⁸ Cf. *A força imaterial de Elizeu Braga, poeta e performer beradeiro* (CEI, RIBEIRO, 2019).

planejamento e organização do uso e ocupação do solo e a construção, nas últimas décadas, de duas grandes usinas hidrelétricas no leito do rio.

Em síntese, a temática dos poemas era bem diversa: poemas de exaltação à região e à natureza; de inspiração regional, com alusões ao universo caboclo e também indígena; poemas de amor e um poema mais explicitamente político. Porém, para o âmbito do exercício realizado com a turma em Porto Velho, é possível considerar que a matriz política do teatro de rua esteve presente, se não na totalidade dos textos a partir dos quais as e os estudantes montaram suas cenas, mas a partir das relações constituídas com o público e com os espaços de encenação. Trarei mais alguns relatos de integrantes da turma que indicam aspectos dessa relação política. Antes descrevo os procedimentos que, juntamente com a inspiração na cenopoesia, foram basilares para o desenvolvimento do trabalho.

A partir dos poemas começamos a desenvolver alguns exercícios em sala, que passaram por jogos propostos por Ingrid Koudela (1991, 2008) do texto como modelo de ação; jogos de teatro imagem, a partir de Augusto Boal (2002), entre diversos outros jogos criados ou adaptados ao sabor da hora, inicialmente em sala de aula e posteriormente em espaço aberto, em uma praça em frente ao prédio central da universidade²⁸⁹, mas principalmente no Complexo da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, região turística, mas também degradada, da zona central de Porto Velho à beira do rio Madeira.

Como tratado anteriormente, o texto como modelo de ação, entre outras fontes, é apresentado pela professora Ingrid Koudela – a partir de referências alemãs – como um método para o trabalho com as peças didáticas (ou de aprendizagem) de Bertolt Brecht. Em suas palavras, o modelo de ação é entendido como “[...] um exercício artístico coletivo que tem por foco a investigação das relações dos homens entre os homens; modelo como um texto que é objeto de imitação crítica” (KOUDELA, 2015, p. 127). A própria professora Ingrid se vale também do mesmo método para o trabalho

²⁸⁹ Na ocasião, o Departamento de Artes dispunha de uma sala intitulada “Sala do Piano” no edifício da Unir Centro, em frente à praça Getúlio Vargas, na região central de Porto Velho. As aulas eram no período vespertino e, na região, o calor é escaldante durante praticamente todo o ano. Assim, fazíamos as duas primeiras horas de aula na Sala do Piano e posteriormente, com o sol um pouco mais baixo, saíamos à rua. Infelizmente, durante a gestão do professor Ari Ott como reitor, o Departamento de Artes perdeu a sala da Unir Centro e, atualmente, todas as aulas são na Unir Campus, na rodovia BR 364, a aproximadamente 12 km do centro da cidade, o que gera alguns desafios relacionados à distância, para as aulas de teatro de rua.

com outras fontes textuais ou até de artes visuais (como as pinturas e gravuras do pintor renascentista Pieter Bruegel, o Velho).

Assim, tendo como base os poemas escolhidos na turma, utilizei-me especialmente de jogos de leituras, por exemplo: leitura em voz alta simultânea; leituras fragmentadas com repetições de palavras ou frases; e outras formas de leitura associadas à descoberta de ações físicas a partir dos textos escolhidos. Tais jogos são propostos pela professora Ingrid em alguns de seus livros, já citados, e alguns dos jogos eu pratiquei também como estudante em sala de aula quando cursei a matéria de pós-graduação Teoria e Prática da Peça Didática de Bertolt Brecht, por ela ministrada, em 2011.

Vale ressaltar uma diferença importante: os textos das peças didáticas são exemplares para serem trabalhados como modelo de ação, uma vez que sua estrutura já foi criada tendo vista a intenção de eles serem objetos de imitação crítica. No caso dos poemas escolhidos para os exercícios da matéria Teatro de Rua, não necessariamente uma visão dialética, de explicitação das contradições, está evidente nos textos. Por isso, foi necessário se aprofundar nos textos por meio dos jogos e exercícios praticados, para encontrar novas camadas de compreensão crítica dos materiais e de explicitação das contradições em cena.

Para tal aprofundamento nos valem também de jogos propostos por Augusto Boal (2002), como: “[...] ilustrar um tema com o próprio corpo” (individualmente e em grupo) e “[...] criar com o corpo uma contra-imagem” em relação aos poemas escolhidos (também individualmente e em grupo). Trataram-se de adaptações de algumas técnicas de teatro imagem sistematizadas por Boal como um dos “galhos da árvore” do teatro do oprimido.

A princípio, a escolha dos poemas foi individual e as cenas a serem apresentadas na rua também terminaram por ser prioritariamente individuais, mas com algum nível de costura coletiva entre uma e outra cena. Durante os jogos em sala de aula desenvolvemos também proposições coletivas, mas devido, entre outros aspectos ao alto nível de ausências e, portanto, à rotatividade de estudantes presentes a cada diferente aula, optamos por trabalhar com cenas majoritariamente individuais, ainda que, por vezes, em jogo com um coro mais amplo, especialmente nas transições entre os poemas.

Ao fim e ao cabo, o exercício resultante da matéria talvez não tenha sido propriamente um roteiro cenopoético (até porque não nos dedicamos a estudar especificamente e com profundidade tal prática artística), mas um exercício artístico híbrido que partia dessa inspiração, mas se preenchia com variadas referências vindas deste docente e de toda a turma. Fizemos alguns ensaios das cenas, em espaço aberto, repetindo-as com a inserção de novos estímulos, criando-as conjuntamente, já buscando um primeiro nível de contato com o público. Por se tratarem de ensaios em espaço público e aberto, sempre há algum público passante e, portanto, a experiência deixa de ser somente um ensaio, mas ganha também algum nível de apresentação.

Devido às restrições de agenda da turma somente foi possível compartilhar o exercício completo (com a sequência das cenas) com o público uma única vez, no período da aula, durante um dia de semana à tarde, no Complexo da Estrada de Ferro Madeira Mamoré. Passados quase quatro anos da realização dessa experiência, o que se evidenciou nos relatos do conjunto de estudantes que concluiu a matéria — e que, a meu pedido, “recuperam da memória” as impressões que resistiram ao tempo — não é uma perspectiva política no sentido estrito, mas, de certa, forma, é perceptível uma perspectiva política em um sentido mais amplo. Como denota o relato de Ednalva (Vavá) de Castro:

[...] Um dia nós apresentamos e foi muito bom ver o público ouvindo tudo aquilo que estávamos expondo para eles. Pelo menos para mim, foi muito importante!

Foi muito importante a nossa ida para o porto, pois eu lembro que quando estava dizendo a minha poesia, falando sobre as águas, os rios, as matas e florestas — na ocasião eu estava em dupla com outra pessoa, acho que com a Gisele — as pessoas ficavam observando. Eu lembro que teve um momento em que fui próxima a um barco, havia gente trabalhando, gente nas redes e tudo mais. Aí, quando eu comecei a recitar, eles pararam pra ouvir. Isso foi muito importante. Além de tudo, eu me senti muito importante, pois eles pararam pra me ouvir.

Teve um pessoal que estava passando e nos chamou de doidos, mas tudo bem! Eu dou risada ao lembrar disso. Então, a gente entende que quando vamos pra rua, pra onde tem o público, nós vamos encontrar pessoas de todos os jeitos, pois nós vamos ao encontro deles [...] (CASTRO, 2020, s/p.).

A então estudante, hoje egressa do curso, trabalhando como artista e educadora, realça a importância de trabalhadores do porto terem parado para escutá-la “recitando” o texto poético que tratava das questões ambientais. A pequena brecha no cotidiano que se abriu por intermédio daquele simples exercício tem seu potencial

político e, de certa forma, Vavá evidencia isso em seu relato. Amanara Brandão Lube, por sua vez, dá foco a outros elementos em seu relato:

[...] visitando espaços públicos que consideramos propícios para manifestações artísticas de rua, fomos entendendo melhor desde os elementos técnicos que precisam ser considerados ao se fazer a escolha do local que será ocupado, passando por simbologias da arquitetura urbana e como nos relacionamos com ela, até a forma de estabelecermos relações com o público (LUBE, 2020, s/p.).



Fotografia 12. Amanara Brandão Lube, estudante de Teatro da Unir, em cena ensaiada na matéria Teatro de Rua I, no complexo da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Outubro de 2016. Créditos: Patrícia Pessoa.

Além de destacar também os aspectos da arquitetura urbana, Amanara foi a única a se recordar, espontaneamente, nas mensagens trocadas comigo por ocasião dessa pesquisa, do debate em torno do poema aludido anteriormente, que colocava “a culpa da enchente na população”. É provável que tenha contribuído para sua lembrança o fato de ela ter sido uma das primeiras a ler esse poema durante as pesquisas, mas, também o seu próprio perfil desde à época até a atualidade, mais ligado à militância política e já com parcerias anteriores com o poeta e ativista Elizeu Braga, o que a levou, por fim, a escolher um poema de seu parceiro para o exercício final da matéria.

Retornando ao ponto anterior, o (re)conhecimento da arquitetura do centro de Porto Velho também foi citado pelo estudante Ênderson Vasconcellos e por outra então estudante, Gisele Stering, que ressaltou que, por meio das saídas realizadas

durante a matéria ela, nascida e crescida em Porto Velho, conheceu a histórica região do Cai n'Água, que até o momento ela desconhecia. Em seu relato, Gisele comenta ainda a relação com o público:

[...] O desafio ou provocação dada pelo professor, era que nos aproximássemos das pessoas e começássemos a declamação. Era muito estranho pensar, se imaginar fazendo isso! Parecia coisa de louco! Rsr rsrs. Mas, para nossa surpresa, a recepção de cada pequeno público, às vezes duas pessoas, foi muito boa! E alguns de nós éramos até aplaudidos! Imagina a cena: você está sentado num banco de praça curtindo sua tarde ensolarada, à beira do Rio Madeira e de repente, uma pessoa se aproxima e começa a declamar uma poesia e olhando pra você e para os que estão ali por perto! No começo você pode se assustar, estranhar aquilo. Mas ao fim da declamação, aquele gesto repentino e ligeiro só fez completar a beleza da sua tarde quente na cidade de Porto Velho.

Eu ainda não havia experimentado tal coisa. Estava com medo e com vergonha. Mas posso dizer que eu faria de novo. Sabe quando você tem aquela sensação de que “legal, eu consegui”? Pois é assim que me senti. Muito bom (STERING, 2020, s/p.).

A declamação referida por Gisele não tinha o sentido que se espera de uma recitação em um sarau tradicional, pois cada estudante, em colaboração com o restante da turma, tinha um registro interpretativo diferente para o compartilhamento do texto poético, que ia de conversas delicadas em volume baixo, ao lado de pessoas sentadas na praça, até poemas lidos em megafone, em tom mais próximo ao de um manifesto.

Infelizmente, não foi possível repetir o exercício durante um final de semana, quando haveria mais público na região do Complexo da Madeira-Mamoré, porém fica evidenciado, ainda que com os devidos limites, a potência desse tipo de experiência que, apesar de simples, reverbera nas memórias da estudantada mesmo passados quatro anos. A continuidade destas experiências, em articulação ao contexto de cada turma de estudantes, pode permitir seu aprofundamento, com vistas a trabalhar de forma mais coral que individual (prática importante para um teatro de rua que se arvora político) e explorar mais possibilidades de relação com a temática política, bem como com o espaço e com o público.



Fotografia 13. Ao centro, Gisele Stering, então estudante de Teatro da Unir, em cena ensaiada na matéria Teatro de Rua I e apresentada para o público espontâneo, no complexo da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Outubro de 2016. Créditos: Patrícia Pessoa.

O agitprop e o teatro do oprimido como ponto de partida

Os principais docentes-personagens das narrativas apresentadas neste subcapítulo já foram citados ao longo da tese: os professores Igor Schiavo, da UFGD, e Adailton Alves, da Unir. Porém, assim como fiz no segundo Capítulo, ao tratar do conjunto de docentes que trabalham com práticas de cultura popular, penso ser importante voltar um pouco à origem das práticas de teatro de rua dos docentes em questão, para entender como o teatro político (que, verdade seja dita, também, precisaria ser apresentado no plural), em suas variadas formas, chega a suas vidas.

O gaúcho Igor Schiavo, em entrevista a mim concedida, narra que sua memória mais antiga de assistir teatro é de um espetáculo de rua do Ói Nós Aqui Traveiz, em fins da década de 1980, no interior do Rio Grande do Sul:

[...] Lembro muito claro do cortejo. A música me marcou e... Não sei explicar ao certo, mas acho que a maneira deles se locomoverem, de atraírem o povo. É uma coisa diferente, porque eu já tinha visto Carnaval, já tinha visto outras coisas na rua, mas ali era diferente (SCHIAVO, 2017).

Posteriormente, morando em Pelotas/RS e cursando o Ensino Médio em uma escola técnica, ele monta com um grupo da escola o espetáculo *A estória do formiguinho ou Deus ajuda os bão*, de Arnaldo Jabor, peça oriunda do repertório do CPC e cuja montagem de referência que influencia o grupo estudantil gaúcho é

exatamente a adaptação feita pelo Ói Nóis, em 1991²⁹⁰. Anos mais tarde, já morando em Curitiba, egresso da Faculdade de Artes do Paraná – FAP²⁹¹ e integrando o Coletivo Clandestino, Igor participa da remontagem de *Deus ajuda os bão*, sob direção de Karla Neves, em versão para teatro de rua, diferentemente da versão estudantil que fora para espaços fechados²⁹².

Na faculdade, Igor tem contato com o trabalho de Augusto Boal e o teatro do oprimido. Assim, em uma confluência de referências e a partir das necessidades geradas pelos contextos em que se apresentava, nossa “personagem”, juntamente com o coletivo do qual faz parte, articula o teatro do oprimido à sua prática de teatro de rua, já na montagem do texto cepecista.

Por ter considerável experiência como professor da Educação Básica e atuar na UFGD tanto no Bacharelado como na Licenciatura, o professor Igor articula também as experiências em ambos os níveis de ensino e ressalta o deslocamento de seu trabalho das salas teatrais para as ruas — realizado inicialmente com o Coletivo Clandestino, ainda em Curitiba — como fundamental em sua prática artística e docente:

[...] Com a possibilidade de utilizar qualquer tipo de espaço físico, como ruas, praças, escolas e demais, não nos limitamos a um público específico que vai até o teatro. Esta alteração permitiu levar peças teatrais para os mais diversos lugares, realizar um maior número de intervenções do que nas salas fechadas restritas a temporadas fixas e uma dramaturgia aberta, modificável durante as ações. Nossa busca é por integrar artistas e público, num compartilhamento do fazer artístico. O âmbito da educação me possibilitou pensar e agir nas esferas do teatro e da educação através do trabalho com alunos e alunas, pois, ao desenvolver trabalhos que ocupam os espaços da escola, não ficamos limitados às especificidades técnicas do teatro que se utiliza de salas fechadas e que, na maioria das vezes, não são ofertadas em escolas da rede pública (SCHIAVO, 2019, p. 29).

Também em Curitiba, o Coletivo Clandestino se apropria de uma técnica do teatro-fórum de Boal, adaptando-a para sua encenação de *Deus ajuda os bão* e aplicando-a no teatro de rua. De forma sucinta, no teatro-fórum, como proposto por Boal (2002), uma história de opressão (geralmente inspirada em situações reais) é mostrada em cena, com reconhecimento evidente de opressores e oprimidos por parte

²⁹⁰ A sinopse e ficha técnica da montagem de *Deus ajuda os bão*, pelo Ói Nóis, estão disponíveis em livro organizado por Rosyane Trotta (2012, p.151-2).

²⁹¹ A faculdade, atualmente, integra a Universidade Estadual do Paraná - Unespar.

²⁹² Mais informações acerca da montagem do Coletivo para *Deus ajuda os bão* estão no artigo *Boal: do exílio às diretrizes curriculares de Artes*, de Margarida Rauén, Sheila Maluf e Karla Neves (RAUEN *et al.*, 2012).

do público. Com a mediação de um coringa — uma espécie de facilitador ou mestre de cerimônias — diversos expedientes de interrupção do espetáculo e participação do público podem ser aplicados, buscando caminhos de superação da opressão, especialmente através de mudanças nas atitudes das personagens oprimidas.

A narrativa de *Deus ajuda os bão* gira em torno da história de Formiguinho, um morador de uma comunidade pobre que está sem porta em sua casa e busca pessoas que podem ajudá-lo a resolver o problema. De tanto peregrinar sem conseguir solucionar o problema, Formiguinho chega aos Estados Unidos, uma alegoria do imperialismo. Na montagem do Clandestino, conforme relato do professor Igor na entrevista a mim concedida, o Coletivo aplica um antimodelo de teatro-fórum, mas de maneira um bocado mais anárquica, uma vez que a qualquer momento, qualquer pessoa do público poderia entrar em cena e, mais ainda, cenas simultâneas poderiam ocorrer: uma cena no centro da roda e outras cenas de interação junto ao público, em torno da história de Formiguinho e o que ele deveria fazer para conseguir a porta de sua casa (no caso, uma alegoria da luta por moradia e condições dignas de vida). Se o caos tomasse conta da cena,

[...] nós deixávamos rolar e interrompíamos em alguns momentos com música. Algumas vezes nós tentávamos solucionar o caso, podíamos parar para comentar, para fazer as coisas, mas a ideia era que o processo fosse sempre caótico, para as pessoas se sentirem à vontade para participar. Terminava em processo mesmo, não tinha a pretensão de terminar a cena. Quando não acontecia do público se envolver, nós fazíamos o processo mais simples: “Então, vamos retomar a cena e vamos refazer”. Até que daqui a pouco um levantava, outro já começava a discutir, já entrava em cena e fluía o negócio (SCHIAVO, 2017).

De certa forma, tal experiência do Coletivo Clandestino já apresenta um imbricamento entre o agitprop cepecista e o TO que mais tarde Igor iria desenvolver na UFGD. Tal imbricamento é expresso também na prática teatral do MST como é possível compreender no artigo *CPC e MST: formas e dinâmicas produtivas do teatro político brasileiro em dois tempos históricos*, de Rafael Villas Bôas (2019). No referido artigo, o autor apresenta parcela da trajetória de ação teatral do Movimento dos Sem Terra, com destaque para a Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, nascida a partir de uma parceria com o Centro do Teatro do Oprimido - CTO, ainda sob liderança de Augusto Boal.

[...] Nesse sentido, da mesma forma como o MST é herdeiro das experiências de luta pela terra, que passam por Palmares e pelas Ligas Camponesas, no âmbito da cultura podemos dizer que a parceria entre o MST e o CTO é

herdeira do vínculo entre o grupo de teatro Arena e as Ligas Camponesas (VILLAS BÔAS, 2019, p. 157).

É interessante observar, no entanto, que o MST parte do teatro-fórum, mas, de certa forma, vai além dele, ao reconhecer alguns de seus limites:

Em função da demanda de lidar com temas que se desdobram por grandes períodos do processo histórico – como é o caso do tema da ameaça à soberania alimentar causado pelo monopólio que as empresas multinacionais detêm das técnicas de transgenia – e da exigência de abordagem conexa em diversas frentes, no momento da construção de nossas peças muitas vezes sentimos falta de recursos teatrais capazes de lidar com essas questões, como é o caso dos procedimentos narrativos, comuns ao teatro épico, sistematizado enquanto método por Bertolt Brecht. Esses procedimentos, em geral, não são compatíveis com a forma dramática de representação da realidade, suporte corrente para a construção das peças de Teatro-fórum (MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA, 2005 *apud* VILLAS BÔAS, 2019, p. 158).

Tal perspectiva crítica é apontada também por Flavio Desgranges (2020), que considera que as cenas de teatro-fórum geralmente apresentam problemas e soluções individuais ou localizadas:

[...] A solução da situação da opressão parece estar no âmbito de uma atitude do oprimido em face da opressão sofrida; contudo, as situações cênicas apontam muitas vezes para questões que estão para além das decisões e da atuação efetiva daquele grupo. As cenas, por sua vez, não conseguem abarcar os fenômenos sociais numa visão mais ampla, ficando restritas a recortes particularizados das situações (*ibid.*, p. 75).

Retornando, porém, à trajetória de Igor Schiavo, o ator e docente gaúcho, atualmente radicado no Mato Grosso do Sul, reconhece em seu trabalho as influências de Augusto Boal, Bertolt Brecht e Erwin Piscator, além dos coletivos Ói Nós, Brava Companhia e Erro Grupo (de Florianópolis/SC). As influências dos dois primeiros grupos estão explicitamente relacionadas aos três grandes teatrólogos também citados por Igor e serão retomadas ao longo deste subcapítulo.

Antes de passar para as experiências de teatro de rua com inspiração em teatro do oprimido e agitprop conduzidas pelo professor Igor na UFGD, apresento mais detalhadamente a segunda personagem desta parte da tese: Adailton Alves Teixeira, cujo nome artístico é apenas Adailton Alves. Nordesteiro do sertão cearense, radicado em São Paulo, mais especificamente em São Miguel Paulista, periferia Leste da cidade, começa a fazer teatro na capital paulista. Segundo relatos coletados por Alexandre Mate em livro sobre o Buraco d'Oráculo (MATE, 2009) — grupo paulistano de teatro de rua do qual Adailton foi fundador e que integrou até mudar-se para

Rondônia, em 2014 — alguns espetáculos teatrais que marcaram Adailtom foram: *Nonoberto Nonemorto*, com o Grupo Andaime, de Piracicaba/SP e *Café com queijo*, do Grupo Lume, de Campinas/SP.

Em relação ao teatro de rua, o primeiro trabalho que marcou Adailtom foi a *Parada do Lume*, cortejo processional de rua do anteriormente citado grupo campineiro. O professor da Unir relata também o impacto positivo que sofreu, ainda na infância, ao presenciar uma brincadeira de Caretas²⁹³, no sertão do Ceará (TEIXEIRA, 2020c). De certa forma reencontrando-se com as práticas de cultura popular vivenciadas em sua infância, o início de seu trabalho com teatro de rua foi especialmente pela via do circo e do teatro cômico-popular. Assim, narra Adailtom, em entrevista a mim concedida:

[...] ao pensar nas relações entre o teatro de rua e o teatro épico-dialético, acho engraçado, mas lembro que demorei muito para chegar a Brecht, por exemplo. É interessante, porque a rua é épica por definição. Acho que inclusive essa foi uma das falhas do Brecht: não ter ido para a rua, ter continuado disputando um espaço que é burguês por excelência, o palco italiano. Mas foi muito interessante, pois quando me aproximei dos procedimentos épicos organizados ou descritos nos textos de Brecht, pensei: “Nossa! Mas é o que a gente faz!”.

Então, ele de fato se apropriou como poucos de um conhecimento que é popular. E deixa isso evidente em sua obra. “Bebeu”, por exemplo, na Ópera de Pequim e na cultura popular alemã. Mas a cultura popular é essa sabedoria milenar que está em todos os lugares. Então, acho que todos os procedimentos do teatro épico-dialético se aplicam ao teatro de rua. Evidentemente, no caso específico de Brecht, há uma preocupação poética muito pertinente, que também diz respeito a quem é da rua. Se trata de não fazer mal acabado, de pensar inclusive do ponto de vista da palavra. Como Brecht era um poeta, tinha essa grande preocupação com a palavra. (TEIXEIRA, 2020b).

Ainda que um tanto tardio, seu encontro com Brecht gerou belos frutos e impulsionou a veia política do Grupo Buraco do Oráculo, especialmente a partir das montagens de *Ser TÃO Ser - narrativas de outra margem*²⁹⁴, de 2009 e *Ópera do Trabalho*, de 2013, e passa a ser um dos pilares de seu trabalho teatral, influenciando, posteriormente, sua atuação docente com teatro de rua na Unir. Não posso deixar de citar que Adailtom é também um dos fundadores do MTR/SP (criado em 2001) e da RBTR (ALVES, 2010), mantendo-se atuante na articulação nacional em prol do teatro

²⁹³ Um tipo de reisado presente no Ceará que, assemelhando-se ao Boi, constitui um folguedo popular do ciclo natalino, estruturado “na forma de um cortejo de brincantes, representando a peregrinação dos Reis Magos a Belém, [...] [por meio de] autos, como uma rapsódia de cantos, danças e entremeios, incluindo obrigatoriamente o episódio do Boi” (BARBOSA, 2007, s/p).

²⁹⁴ Criação coletiva, cuja dramaturgia foi publicada em *Buraco d’Oráculo: 15 anos de história* (TEIXEIRA, 2013).

de rua, em um trabalho que além de contribuir para a coletividade dos grupos rueiros, com certeza, influencia em sua atividade docente. Passemos, então, ao relato e análise das experiências específicas nas universidades.

Teatro de rua crítico-social na Universidade Federal da Grande Dourados

Como já exposto, o professor Igor Schiavo divide as aulas da matéria Teatro de Rua, por ele ministrada, conforme as chamadas dramaturgias do teatro de rua (TELLES, 2012; SCHIAVO, 2019) que estão relacionadas com o que denomino por matrizes e vertente do teatro de rua brasileiro.

A proposição do professor da UFGD para a chamada dramaturgia crítico-social, entre outros aspectos, relaciona-se também ao recorte aqui apresentado em torno do agitprop e do TO como ponto de partida para um teatro político de rua. Conforme elucida o professor, na linha de crítica social do teatro de rua, depreende-se que

[...] trabalhadores e trabalhadoras estão no centro da história, a sociedade exposta em seu modo público ao invés do privado, a condição humana em uma sociedade que se move sob o modo de produção capitalista, compreender a sociedade como algo em transformação e a humanidade como capaz de transformá-la (SCHIAVO, 2019, p. 98).

Detalhando um pouco mais, Igor ressalta o imbricamento entre teatro de rua e teatro de grupo:

[...] a conexão entre artista e obra parece ser evidente, a prática cotidiana não desconecta artistas de suas vidas pessoais e suas obras [...]. Prática resultante dos processos de grande parte dos grupos e coletivos teatrais de rua é a participação em todos os ambientes criativos de uma montagem teatral, o que, se torna algo em contradição com outros ambientes de produção artística onde cada artista, ou profissional participante, realiza a sua função e não se envolve com a totalidade do processo. O processo criativo permeia momentos de criação de cena com construção de adereços, de produção e escrita de dramaturgias, ou seja, apropriar-se de todos os mecanismos de produção teatral, envolver-se na totalidade da criação artística (*id.*, *ibid.*, p. 83).

É possível perceber as relações com o acima tratado e o que foi apresentado no início deste capítulo acerca das proposições do agitprop (ESTEVAM *et al*, 2015), no sentido da socialização dos meios de produção teatral, do caráter coletivo da produção e da consciência de classe no contexto do trabalho teatral. Tais perspectivas também estão diretamente relacionadas às proposições de Augusto Boal, que em seu *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (BOAL, 1977), propõe o teatro como

um ensaio para a revolução e, de forma bem-humorada, defende que todos podem fazer teatro, até os atores!

Igor reconhece a influência direta de Boal em seu trabalho na UFGD e do amplo arsenal do TO, destaca o teatro-fórum e o teatro invisível. O teatro invisível seria a representação de uma peça previamente estruturada, apresentada em um lugar que não é teatro convencional e para pessoas que não têm consciência que estão sendo espectadoras teatrais (BOAL, 2002). Ainda conforme o sistematizador do teatro do oprimido, tal tipo de peça deve ser interpretada da forma mais “stanislaviskiana” possível, mas, ao mesmo tempo, ela é inevitavelmente modificada conforme o contexto onde é apresentada, ou seja, deve haver uma grande abertura para o improviso.

Inspirado pelo princípio do professor-personagem²⁹⁵, oriundo do drama como método de ensino, como apresentado por Beatriz Cabral (2012), mas provavelmente também influenciado pelo teatro invisível, Igor realiza junto à turma uma experiência em que assume o papel de censor, interrompendo o ensaio em praça pública das e dos estudantes. A turma estava ensaiando trechos de peças, entre elas, a já citada *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal e, como narra Igor:

[...] Durante o processo de ensaio realizei uma pequena experiência com o grupo, marquei um encontro com a turma na Praça Antônio João, na região central da cidade e no horário marcado me direcionei à praça como um personagem: o censor. Rodei pela praça durante alguns minutos sem ser percebido pelos alunos. Quando começaram a dispersar me dirigi até eles como personagem e, entre ameaças ao grupo com referências à ditadura militar no Brasil, entreguei um envelope com um documento de censura prévia²⁹⁶, dizendo que o grupo estava impossibilitado de tratar temáticas consideradas subversivas (como na época do regime militar). [...] Após a intervenção recebi alguns e-mails e mensagens via celular dos alunos que não estavam presentes no dia, solidarizando-se com a situação. Sem saber que tudo fazia parte de um exercício chegaram a acreditar que o documento de censura prévia era verdadeiro. O exercício obrigou os alunos

²⁹⁵ Tradução da convenção inglesa *teacher-in-role*. No contexto do Drama como método de ensino, diz respeito a estratégia por meio da qual “[...] o professor assume papéis e/ou personagens com o objetivo de interagir com os alunos em contextos diversos, utilizando diferentes códigos linguísticos para desafiar posturas, ações e atitudes” (CABRAL, 2012, p. 19).

²⁹⁶ No documento aludido por Igor constava: “1 – Atenuar gestos efeminados ou masculinos de determinados atores, atrizes e personagens, a temática de ideologia homossexual não deve ser tratada; cenas de nudez estão proibidas. 2 – Eliminar referências a igrejas, luta de classes, sindicais, feminismo, questões raciais, indígenas, e qualquer reivindicação de cunho contestador, teatro não serve para estes fins; 3 – Evitar manifestações contrárias ao governo, governantes, empresários industriais e rurais, comércio e capital de uma forma geral, além de menções ao Nosso Senhor. 4 – Retirar imediatamente termos como: operário, patrão, salário, grupo, associação, padre, compensação financeira, Deus, Jesus, casa de Deus, rendimentos, revolução, américa, proletário, aumento de salário, enfim, todos os termos que podem suscitar algum tipo de despertar político do público” (SCHIAVO, 2019, p. 54-5).

a realizarem uma adaptação dos textos, eliminando o discurso de crítica social direto para propor uma abordagem dramatúrgica através de metáforas (SCHIAVO, 2018, p. 18-9).

Tal experiência, ainda que parta do princípio do professor-personagem, acaba ganhando também nuances de teatro invisível, uma vez que as eventuais pessoas transeuntes e o restante da turma não sabiam que se tratava de uma cena. Nesse imbricamento de influências e a partir da criatividade e perspicácia do docente, a turma vivencia uma experiência instigante, que gera forte envolvimento do conjunto de estudantes. Tal proposição teve a intenção de contextualizar de maneira prática a história da repressão às artes nos anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira e também chamar a atenção para o autoritarismo e a repressão contra as artes cênicas de rua na atualidade.

No desdobramento do trabalho com as cenas de *Revolução na América do Sul*, a turma, dividida em grupos, recriou a dramaturgia original, a partir da proposição de adaptação à “censura”, chegando a resultados distintos, sendo que “[...] um dos grupos conseguiu manter a aura politizada do texto original mesmo com as transformações, enquanto o outro apresentou uma cena que ampliou os traços cômicos do texto e eliminou referências não autorizadas pela ‘censura’” (SCHIAVO, 2019, p. 56).

Além dos já citados anti-modelos de teatro-fórum, ainda inspirado pelo TO, o professor Igor realiza junto às turmas diversos exercícios adaptados de jogos tradicionais de triangulação (provavelmente oriundos da pedagogia das máscaras) e de jogos teatrais sistematizados por Viola Spolin (1979). Tais jogos, basicamente, são voltados ao desenvolvimento da interação entre atores e atrizes e destes com o público, acrescentando-se, eventualmente, a dimensão do espaço da encenação. Porém, nas variantes praticadas na matéria Teatro de rua da UFGD, são inseridas transversalmente as relações de opressão, assim, adicionam-se as figuras de opressor e oprimido às demais instruções de improviso e triangulação. Para que tal proposição não fique abstrata, trago aqui um exemplo de jogo, com três variantes, explicado pelo próprio professor Igor:

[...] duas pessoas em cena, B e C, o terceiro elemento A, passa a ser o público. Uma figura opressora e outra oprimida, quem representa a pessoa subjugada deveria buscar uma relação de cumplicidade com o público, sem esperar retorno em forma verbal, a figura opressora deveria ignorar a presença do público. Nesta experiência, alguns pontos de observação merecem destaque (SCHIAVO, 2019, p. 142).

Em uma segunda variante do jogo, voltada à interação direta com o público,

[...] a figura oprimida deveria seguir em busca de cumplicidade, porém, a figura opressora deveria manipular o público contra seu ou sua colega de cena, era necessário conversar abertamente, porém, as respostas que viriam de fora não deveriam alterar em nada a cena. A última atividade envolvia interação transformadora, se mantiveram os mesmos focos, porém, o público deveria ser aproveitado como parte da cena, como personagens, definidos por quem estivesse na cena e com a ideia de cumplicidade relacionada às duas personagens que estavam no centro da roda (*id.*, *ibid.*, p.142).

Tais adaptações de jogos teatrais de Spolin (ou de outros jogos de improvisação) são muito pertinentes, pois podem contribuir para a superação de alguns limites do sistema spoliniano, já que, a despeito de ser um excelente método de aprendizado de certa vertente da linguagem teatral, ele confere pouca atenção a uma leitura mais aprofundada da realidade, dos aspectos sociais e de suas implicações no todo (KOUDELA, 1991; DESGRANGES, 2020). O mesmo raciocínio poderia ser aplicado também a outros métodos de ensino de teatro que não enfoquem a dimensão política da prática cênica, assim, penso que as adaptações realizadas na UFGD são extremamente bem-vindas.

Ademais de adaptações de jogos de outras vertentes trazendo-os para o escopo do teatro do oprimido, o professor Igor se vale também de jogos sistematizados pelo próprio Augusto Boal, como jogos de teatro imagem, além de várias outras possibilidades de trabalho no universo do teatro político, inclusive, jogos e exercícios que dialogam com o campo do teatro performativo ou de intervenção urbana.

Assim, o trabalho de teatro político de rua na matéria Teatro de rua da UFGD não está restrito ao agitprop ou teatro do oprimido, ainda que se valha bastante dos procedimentos oriundos destes, mas dialoga com um vasto leque metodológico que passa por diversos expedientes estéticos distintos, apropriados com criticidade e sensibilidade e, na medida do possível, sem preconceitos ou sectarismos.

Teatro do oprimido e agitprop na Universidade Federal de Rondônia e nas ruas de Porto Velho

O teatro do oprimido, com algumas de suas diversas técnicas, vem sendo praticado por mim e pelo professor Adailton Alves em diversos contextos, não somente na matéria Teatro de Rua, da Unir. Ao longo de diversos projetos de

extensão, não diretamente voltados ao teatro de rua, mas que também tinham interface com tal modalidade teatral, buscamos utilizar as técnicas sistematizadas por Augusto Boal como ferramentas de iniciação teatral associadas ao desenvolvimento de uma práxis crítica.

No ano de 2015, durante oficina de extensão denominada Processos e Criação em Grupo, eu e Adailton nos valemos do teatro jornal, conforme apresentado por Augusto Boal (1977, p. 153-4), trabalhando a partir de notícias de jornal (impresso ou eletrônico), usando diversas técnicas, como: leitura simples; leitura cruzada; leitura com ritmo; ação paralela; concreção da abstração e texto fora do contexto.

O principal tema trabalhado foi a questão das enchentes do rio Madeira em Porto Velho e região e os possíveis impactos ambientais e sociais causados pela construção das usinas hidrelétricas Santo Antônio e Jirau, ambas no leito do rio que banha a capital rondoniense. Assim, nos valemos de notícias acerca do tema, bem como do documentário *Entre a cheia e o vazio: a cheia histórica do rio Madeira em 2014 e seus nexos com a construção das UHEs Santo Antônio e Jirau*²⁹⁷, produzido em parceria com movimentos sociais e instituições de pesquisa e dirigido por Lou-Ann Kleppa, também professora da Unir, do Departamento de Letras Vernáculas.

Apesar do processo da oficina não ter sido realizado na rua, por força das circunstâncias (falta de disponibilidade de salas teatrais para circulação do trabalho) e também por opção política, parte das apresentações de *Sobre remansos e barrancos* — o exercício cênico resultante da oficina, vieram a acontecer em espaços públicos e abertos, como no já citado complexo da estrada de ferro Madeira-Mamoré.

Para que o trabalho pudesse ter seu potencial de diálogo com a comunidade ampliado era preciso levá-lo para a rua. É importante ressaltar, no entanto, que não teria sido viável a realização de todo o processo de aulas e apresentações em espaço aberto, pois as aulas da oficina aconteciam no período noturno, na extinta Sala do Piano, na Unir Centro. Apesar da Unir Centro estar em frente à praça Getúlio Vargas, não era seguro nos mantermos a noite inteira ensaiando na praça, pois ela é relativamente deserta no período noturno e, eventualmente, ocorrem assaltos no local.

Assim, por questões de falta de segurança, durante todos os projetos de extensão noturnos que eu e Adailton viemos a realizar na Unir Centro, apenas poucos

²⁹⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IFEputOFFqQ&feature=emb_title. Acesso em 03 de dezembro de 2020.

exercícios foram realizados na praça, geralmente na primeira hora de aula, período ainda um pouco mais tranquilo e com certo movimento na região central de Porto Velho.



Fotografia 14 - Apresentação de *Sobre remansos e barracos*, no evento Tomada do Brasil Pelas Artes Públicas²⁹⁸ – Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, 27 de junho de 2015. Fonte: acervo DArtes/ Unir

Em cena, da esquerda para a direita, Douglas Rodrigues, Gabriela de Anunciação, Rodrigo Campos, Lucia Mendonça, Ítalo Saraiva, João Seubert, Luciana Rebouças, Sheila de Souza, Edmar Monteiro e Amanda Bueno.

²⁹⁸ Ação instituída pela RBTR, realizada sempre no dia 27 de junho, para celebração e luta pelas artes públicas e em memória da atriz e produtora cultural paulista Luana (Lua) Barbosa, assassinada brutalmente nesta data, no ano de 2014, pela polícia militar da cidade de Presidente Prudente/SP (RBTR, 2014). Lua Barbosa, presente!



Fotografia 15 – Cenas da apresentação de *Sobre remansos e barracos*, no evento Tomada do Brasil Pelas Artes Públicas – Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, 27 de junho de 2015. Fonte: acervo DArtes/Unir.

Novamente a questão da (in)segurança pública vem à tona, assim como citado no Capítulo 2, acerca da experiência da Ufal. Há algumas questões estruturais das cidades e das universidades que constituem desafios ao ensino de teatro de rua e, sem sombra de dúvidas, a violência urbana é uma delas. A tendência é que a ocupação das praças e espaços públicos com arte pública contribua para a diminuição do impacto da violência urbana nesses locais, como defende a Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR, 2014), porém para que isso surta mais efeito tal ocupação precisa ocorrer de forma articulada a movimentos culturais e sociais e, de preferência, com apoio do poder público (o que frequentemente não ocorre).

Logo, não seria possível delegar a uma oficina ou a uma matéria de teatro de Rua, isoladamente, a responsabilidade de ocupar uma praça e contribuir para o enfrentamento das questões de segurança. Sempre que possível, participamos, com os exercícios resultantes das oficinas de extensão, das iniciativas (ainda incipientes) de arte pública em Porto Velho, porém, em geral, tivemos de nos adaptar aos riscos e optar por aulas prioritariamente realizadas em espaço fechado.

Outro desafio ligado à estrutura física das universidades diz respeito à localização de alguns dos *campi* das universidades federais que dispõem de cursos de Teatro. Tanto a Unir, como a UFGD têm seus *campi* principais localizados em rodovias, distantes das regiões centrais dos respectivos municípios, o que pode levar a uma restrição dos trabalhos de teatro de rua, uma vez que, no entorno dos *campi*, não é possível apresentar-se para a comunidade extra-universidade e no período noturno, excetuando-se os horários de intervalo, os *campi* também ficam relativamente desertos, havendo carência de público, até mesmo estudantes de outros cursos, para assistir aos exercícios.

É evidente que há um potencial para apresentação em outros espaços públicos da cidade, mas, pelo menos no caso de Porto Velho, devido à carência de apoio dos poderes públicos e mesmo da universidade, tais iniciativas, sempre que acontecem, dependem especialmente do esforço militante do conjunto de docentes e estudantes, no sentido de viabilizar a logística para apresentações, que envolve, entre outros aspectos, transporte do elenco, cenário, equipamentos e instrumentos musicais; disponibilidade de um camarim (ainda que adaptado) para que o elenco possa se vestir, beber água e usar sanitários; e disponibilidade de energia elétrica para ligar os equipamentos de som e iluminação (estes últimos no caso de apresentação noturna).

Em suma, praticar teatro de rua nas universidades e nas cidades brasileiras, é, sem sombra de dúvida, um trabalho militante, e os desafios pedagógicos e estruturais associados são enfrentados pelo conjunto de fazedoras e fazedores na medida do contexto em que estão inseridos e da consciência dos riscos e limites. Porém, no exemplo que trarei a seguir, há um contexto maior no qual se insere a realização de oficinas teatrais, em interface com o teatro de rua, a saber: oficinas para movimentos sociais.

Apesar de também ser prenhe de desafios, alguns trabalhos pontuais realizados por mim e pelo professor Adailton junto a alguns movimentos sociais

atuantes em Rondônia trazem, de antemão, um contexto de articulação entre as práticas artísticas e políticas no sentido do agitprop russo-soviético e em consonância com a proposição do MST, como exposto nos subcapítulos anteriores. Em Rondônia tivemos a oportunidade de contribuir voluntariamente, em duas ocasiões, com os processos formativos do Movimento de Atingidos por Barragens e do Levante Popular da Juventude.

Foram experiências rápidas, de um ou dois dias de duração, porém, para nós, muito gratificantes, pois é notável o nível de compreensão da realidade dos jovens militantes, bem como o seu engajamento nas causas sociais. Muitas vezes, ao trabalharmos com TO e agitprop na Unir, é necessário desenvolver os debates em torno das questões sociais desde o princípio, apresentando, inclusive, algumas referências básicas em torno dos temas tratados, para qualificar os exercícios teatrais. No caso do trabalho junto aos referidos movimentos sociais, os jogos e exercícios teatrais servem para aprofundar os debates por eles já realizados, contribuindo com um processo pedagógico permanente, que tem as lutas sociais como elemento central.

Em relação às oficinas realizadas com os movimentos em questão, os exercícios praticados junto às turmas serviriam para pelo menos dois fins: instrumentalizá-los diretamente para as ações de agitprop e, indiretamente, auxiliá-los na feitura das sessões de místicas - práticas cênico-rituais vivenciadas por muitos movimentos sociais no Brasil e América Latina. Como descreve Luciano Carvalho Barbosa, integrante do coletivo Dolores Boca Aberta e militante do MST, a mística tem papel central no cotidiano do MST, pois ela pode acontecer

[...] nos diversos espaços de luta do movimento e conta com a participação da totalidade de seus integrantes. É um momento instituído de reflexão política e afetiva da luta de classes, que se materializa por meio da elaboração de ritos cênicos que buscam representar a luta, a prática militante e a história conhecida e vivida. A mística, portanto, pode ter o formato de uma encenação (ou sessão), mas não é apenas dessa forma que ela pode se manifestar (BARBOSA, 2019, p. 10-1).

Ainda conforme o autor, uma diferença entre a mística e o agitprop seria a que esse último,

[...] possui a nítida característica de ferramenta política com intuítos e objetivos delimitados de acordo com a necessidade conjuntural. Já a mística, embora ágil e conectada à conjuntura, não se subordina à luta como uma peça destacada, como ferramenta ou instrumento político – apesar de

também servir para estas importantes funções. Ela, a mística não abdica de sua característica ritualística e congregadora (BARBOSA, 2019, p. 102).

Luciano Carvalho Barbosa (*ibid.*) considera que a encenação da mística, no contexto do MST, pode ser considerada uma modalidade específica de teatro épico (com fortes traços brechtianos), sendo também herdeira de ritos religiosos. Nesse sentido, os exercícios de TO e de agitprop praticados junto a militantes de movimentos sociais podem contribuir também para as sessões de mística, ainda que estas abarquem aspectos e dimensões mais amplas (de caráter ritual) que não podem ser limitadas às práticas teatrais engajadas à esquerda.

No caso da finalidade de agitprop, os exercícios propostos (especialmente de teatro imagem e teatro jornal) junto às turmas já têm uma relação direta com suas práticas e contribuem para a preparação de intervenções de agitação no contexto dos calendários de luta e mobilização dos movimentos. Infelizmente, devido a restrições de tempo e dificuldades de deslocamento (uma vez que os movimentos em questão atuam em diversas localidades do território rondoniense), no caso das oficinas realizadas, não pudemos acompanhar a etapa posterior ao processo das aulas, que consistiu exatamente em algumas intervenções de agitação, em diversos locais e em momentos distintos. As intervenções foram desenvolvidas de forma autônoma pelos militantes, sem o acompanhamento docente, tendo sido as oficinas apenas mais um estímulo à práxis artística engajada das turmas em questão.

Retomando o exposto no final do primeiro Capítulo, a partir das proposições de Marilena Chauí (2001) e Boaventura de Sousa Santos (1999, 2011) e também com inspiração em Julian Boal (2020) — importante pesquisador e artista difusor do teatro do oprimido — para que o teatro político de rua (quer aos moldes do TO, do teatro épico brechtiano ou de outros estilos cênicos) tenha sua eficácia e o máximo de coerência possível, é necessário buscar que ele esteja articulado junto a movimentos sociais.

O rol de técnicas a se trabalhar em um teatro político de rua é potencialmente infinito, mas grande parte destas técnicas, desenvolvidas em contextos históricos específicos, pode ser adaptada e revisitada a partir das práxis do agitprop. De modo semelhante, considerando as realidades educacionais de cada local e grupo de estudantes, é possível entrecruzar as técnicas do TO e outras tantas técnicas de ensino de teatro, como as de Viola Spolin, da pedagogia das máscaras ou mesmo as técnicas circenses e as técnicas performativas e de intervenção urbana, estas últimas

pouco citadas no presente trabalho, como já referido, por limite de tempo e devido ao escopo da tese. Em relação às técnicas, independente da escolha que se faça, a relação com o contexto (com quem e para quem) e com o modo de produção serão, em grande medida, determinantes para a coerência e pertinência do processo pedagógico.

É evidente que determinadas técnicas, como já citado nesse mesmo capítulo, trazem em seu bojo suas próprias potencialidades e limites, mas, educadoras e educadores, em relação dialógica e crítica junto aos grupos de estudantes, podem articular a aplicação de certas técnicas a outros expedientes, a fim de expandir limites sem descartar suas potências.

Considerações finais ou... Aqui parece que termina

Se você, leitora ou leitor, teve fôlego de encarar a trajetória textual e analítica que tracei até aqui, agradeço imensamente sua atenção e lamento por meus possíveis excessos em relação à extensão do texto. Seu tempo é precioso, portanto, espero que tais relatos e reflexões tenham sido (ou venham a ser) “úteis”, mobilizadores de outros tantos pensamentos, emoções e atitudes. Penso que os excessos, que por ventura tenha cometido, dizem menos respeito a qualquer “virtuosismo acadêmico” e mais a uma dificuldade de “assentar” nas minhas próprias estruturas neurais a complexidade do tema em questão em fricção com a realidade em que vivemos, levando-me, enfim, a não ter um “bom poder” de síntese.

Para ser minimamente coerente com o lamento que acabo de expressar, busco, nestas considerações infinitas, digo, finais, ser realmente sintético, costurando os aspectos principais deste texto e apontando alguns avanços e possíveis caminhos de continuidade da pesquisa. Tratei aqui de ensino de teatro de rua no contexto da educação superior, considerando-o a partir de suas possíveis matrizes e vertentes no Brasil: culturas populares, teatro político; circo e comicidade; intervenção urbana.

Como vimos, uma universidade fortemente democrática e plural demanda participação política (intra e extra institucional) e articulação junto a movimentos sociais. Para que parcela considerável da população brasileira esteja presente ou representada nas universidades, é preciso democratizar o acesso e a permanência e implantar estratégias de tradução intercultural, a fim de não incorrer em uma inclusão paradoxalmente excludente. Para tanto, novos modos de organização e novas formas de produção de conhecimento são bem-vindas e necessárias. A práxis do sujeito histórico teatro de grupo e sua forma de produção potencialmente emancipatória pode inspirar transformações no contexto universitário, em especial (mas não só) no tocante ao ensino de teatro.

Tal aproximação com a práxis do teatro de grupo pode contribuir para a reversão do quadro elitista (não somente em relação ao acesso, mas também aos conteúdos e metodologias desenvolvidos nos cursos) de ensino de teatro no Brasil, cujo histórico, além de tardio é enviesado, tendo se desenvolvido de início a meados do século XX especialmente a partir da linhagem do realismo burguês, com notória influência de Jacques Copeau em diversas instituições de ensino, notadamente na Escola de Arte Dramática, em São Paulo.

Na primeira metade do século XX, período de surgimento das escolas de teatro “pioneiras” do país, a matriz popular esteve marginalizada no ensino teatral, mesmo entre artistas do espectro modernista, como Renato Vianna e Eduardo Victorino. De certo modo, as formas teatrais populares e o teatro político foram silenciados nas primeiras regulamentações de ensino de teatro no país, estabelecidas entre as décadas de 1960 e 1970.

O teatro de rua, assim denominado, passa a ter alguma evidência no campo teatral brasileiro a partir dos anos 1960, tendo notável crescimento em fins da década de 1970 e início da de 1980. No entanto, até a atualidade tal modalidade segue em condição periférica ou ausente nos projetos pedagógicos e currículos dos cursos superiores de Teatro e Artes Cênicas do país.

Retomando alguns dados levantados na presente pesquisa, em junho de 2019 estavam em funcionamento 68 cursos de graduação presenciais em Teatro ou Artes Cênicas em IES públicas brasileiras. Destes cursos, apenas 34% (ou 23 deles) tinham teatro de rua como componente curricular obrigatório ou optativo, sendo a maioria optativo. Não obstante, foi possível confirmar a efetiva oferta das matérias de teatro de rua em somente 22% dos cursos (ou 15 deles). Há a presença transversal do teatro de rua em outras matérias, mas isso não é garantido, ficando muito a cargo do ou da docente responsável pela matéria.

Na pesquisa e na extensão esse índice é um pouco maior, uma vez que 26 cursos (ou aproximadamente 38% do total) têm ou tiveram algum projeto de pesquisa ou extensão relacionados ao teatro de rua. Porém, em parte dos cursos não há complementaridade, mas certo paradoxo, entre os currículos e as práticas de extensão e pesquisa ligadas ao teatro de rua.

A carência (ou ausência) do teatro de rua nos projetos pedagógicos e currículos parece, inclusive, estar na contramão da normativa específica em vigência, que regulamenta os cursos de teatro: a Resolução CNE/CES n.º 4, de 8 de março de 2004. No artigo 2º da citada resolução, na lista de elementos estruturais que devem constar de um PPC de um curso de teatro, consta que os objetos gerais do curso devem ser *contextualizados* em relação às suas inserções política, regional e social, entre outras. O Parecer CNE/CES n.º 195/2003, ressalta ainda a importância da extensão universitária e sua relação com as experiências das comunidades.

Vale lembrar que a maior parte dos cursos superiores de Teatro do país não está sediada em grandes metrópoles que tenham uma produção teatral intensa e uma vasta infraestrutura de edifícios teatrais. Por outro lado, é possível identificar uma expressiva dicotomia em parcela dos cursos mais antigos do país, localizados em metrópoles com cenas mais fortes (ou mais antigas) de teatro de rua e que não inserem tal modalidade nos currículos ou nos projetos pedagógicos, como por exemplo, os cursos da UFRGS, UFBA e UFPE.

Provavelmente a referida ausência ocorra devido à valoração distinta que recebe o teatro de rua (em razão de sua origem classista popular e seu frequente posicionamento político) frente às formas teatrais hegemônicas. Como já citado, especialmente a partir do professor Bruno Siqueira (2020), no campo acadêmico o teatro de rua sofre um preconceito estético (que, em última medida, é também um preconceito social) levando a modalidade em questão a ainda ser mantida à margem.

No presente trabalho, a partir do observado em campo e de acordo com os limites de tempo e recortes temáticos, optei por focar nas matrizes popular e política do teatro de rua brasileiro, conforme observadas no ensino superior de teatro. Tal opção, além de condizente com o verificado em campo, permite a reafirmação dessas matrizes de nosso teatro de rua, a despeito de críticas enviesadas que ele, eventualmente, recebe nesse sentido. Aqui, a escolha pelo termo *popular* reflete seu uso, por vezes contraditório, nos contextos artísticos e acadêmicos, mas especialmente é útil na medida em que nos remete a classe social, às trabalhadoras e aos trabalhadores. Assim, as práticas de cultura popular — de acordo com denominação de Marilena Chaui (1986) — com sua tríade dialética entre inconformismo-conformismo-resistência, apresentam amplas potencialidades para o ensino de teatro, transversalmente ao ensino de teatro de rua.

Ao longo da pesquisa, foi possível perceber um caminho de transformação em curso no sentido da receptividade às formas teatrais populares e ao teatro de rua no ensino superior. Os passos dados nesse rumo ainda são modestos, porém já geram frutos que puderam ser reconhecidos na pesquisa de campo. Notadamente na Ufal e na UFRN foi possível reconhecer transformações positivas nos projetos pedagógicos a partir da década de 2010, de forma que a “chegança do popular” e do teatro de rua na universidade passem a acontecer de forma mais pertinente e coerente com seu contexto.

Durante os quatro anos de desenvolvimento do doutorado tive a oportunidade de entrevistar diversas pessoas, entre estudantes, egressas/os e docentes, cujas trajetórias entrecruzaram-se aos cursos superiores de Teatro. Dentre as várias e importantes histórias já contadas ao longo do presente texto, retomo aqui, brevemente, os exemplos de Ricardo Araújo, que cursou Teatro na Ufal ainda na década de 1990 e de Meson de Lira, que estudou na mesma instituição e no mesmo curso já na década de 2010. Ambos os artistas vêm de trajetórias de teatro de rua ou teatro comunitário e práticas de cultura popular. Porém, Ricardo relata que, em sua formação, sua própria experiência comunitária e popular pouco foi considerada ao longo do curso, como se — talvez devido ao tipo de teatro (de rua) que fazia, pela comunidade pobre de onde vinha e pela classe social com a qual preferencialmente trabalhava — sua prática não fosse condizente com o “bom teatro” que se almejava ensinar na universidade.

Meson de Lira, porém, ingressa na universidade em um momento de transição do curso, na direção de um projeto pedagógico mais renovado, que busca articular o teatro de matriz eurocêntrica com os folguedos populares alagoanos. Desde o início de sua graduação, Meson se envolve em projetos de extensão ligados à comicidade e com interface com as práticas de cultura popular e aproveita também as experiências nos componentes curriculares que, paulatinamente, começam a envolver os folguedos alagoanos em seus conteúdos e atividades. Dessa forma, o percurso formativo de Meson de Lira na Ufal esteve muito mais contextualizado à realidade regional, tendo os folguedos e variadas práticas de cultura popular como basilares em sua trajetória acadêmica.

É possível traçar diversos paralelos entre o teatro de rua e as práticas de cultura popular, de forma a contribuir para o ensino de teatro de rua. Como o teatro de rua acontece em espaço aberto e em relação com o público — relação direta, indireta ou transformadora, na terminologia proposta por Igor Schiavo (2019) —, ele é, do ponto de vista das estruturas formais, muito mais próximo dos folguedos e danças dramáticas — que também pressupõem diversas formas de relação com e entre o público e com as cidades e os vilarejos — do que o teatro burguês hegemônico. Também o modo de produção do teatro de rua, referente ao sujeito histórico teatro de grupo, tende a se aproximar mais da vivência comunitária característica das práticas de cultura popular.

No campo acadêmico foi possível identificar o ensino de teatro de rua em interface com as práticas de cultura popular, a partir de pelo menos três perspectivas: pedagogia das máscaras (identificada na Ufal e na UFRN); danças populares (na Ufal, UFRN e, em certa medida, na Unir) e narração de histórias de inspiração africana (Ufal). Tais perspectivas são interconectadas, sendo sua divisão aqui afirmada apenas por motivos didáticos.

No caso da pedagogia das máscaras, há uma dupla abordagem, não excludente: uma primeira por um viés mais técnico (a partir da sistematização contemporânea da *commedia dell'arte*) e uma segunda por um viés mais livre e brincante (pela linhagem das culturas populares). No escopo das danças populares, além do uso dos expedientes das duplas cômicas, comuns à pedagogia das máscaras, foi identificada a utilização das danças como preparação corporal, aquecimento e jogo de improviso, envolvendo não apenas a movimentação corporal, mas também rimas e cantigas de vasto potencial pedagógico para o fazer teatral de rua.

Em comum às danças populares e folguedos, a narração de histórias de inspiração africana, como conduzida na Ufal, por Toni Edson, pressupõe a não-dissociação entre as linguagens artísticas e tem a oralidade como outro aspecto central, além do trabalho com um roteiro aberto ao improviso, buscando a relação com o público.

De forma sucinta, entre os princípios e procedimentos balizadores dos imbricamentos entre as práticas de cultura popular e o teatro de rua, no ensino de teatro, destaco: a associação entre a técnica e a dimensão cultural dos brinquedos populares; a associação entre a formação política (sensível aos temas e pautas trazidos pela estudantada e emergentes no contexto social) e a formação artístico-cultural acerca dos brinquedos, a fim de não considerá-los como estanques e, eventualmente, perpetuar ingenuamente certos preconceitos estruturais que também estejam enraizados em suas trajetórias; ressignificação da função docente, que se aproxima da práxis do brincante (no caso da pedagogia das máscaras e danças populares); contato com mestras e mestres da tradição; compartilhamento dos processos pedagógicos em espaços abertos; busca de transversalidade entre as diversas linguagens artísticas; e abertura para as matrizes culturais afro-ameríndias, indo além do eurocentrismo.

Em relação ao teatro político — a segunda matriz do teatro de rua brasileiro focada na presente tese — é importante ressaltar que, tanto a acepção mais ampla do termo (ligada aos aspectos relacionais da vida na pólis), como a acepção mais estrita (peças cuja ênfase temática seja política ou sociológica, conforme Eric Bentley) se encontram no teatro de rua. Assim, o cotejo de ambas as acepções foi útil para analisar as experiências de teatro de rua em curso nas universidades.

Nessa seara, foi possível identificar, em campo, iniciativas na UFGD e na Unir, nas quais o ensino do teatro político de rua partiu de distintas abordagens, especialmente tendo como ponto de partida o texto (dramatúrgico, literário — em prosa ou verso, jornalístico etc.), e também a inspiração em (e adaptação de) formas da cenopoesia, do agitprop e do teatro do oprimido.

No que concerne ao texto, as abordagens mais profícuas tomaram-no como pretexto para tratar de determinados temas que poderiam proporcionar debate político (direta ou indiretamente), considerando que, a partir da mesma base textual, seria possível trilhar muitos caminhos estéticos distintos. Ou seja, nesses casos, a dramaturgia textual serviu como um ponto de partida, mas não de chegada. Em um caso específico, na Unir, em que a dramaturgia textual foi seguida à risca, certo “aprisionamento” ao texto, agravado pelo pouco tempo disponível de trabalho junto à turma de estudantes, tornou o processo pedagógico mais truncado que nos casos em que a improvisação e ressignificação textual estiveram presentes — nesse último caso, uma proposição mais condizente com a dramaturgia porosa do teatro de rua, como articula Márcio Silveira dos Santos (2020).

Vale ressaltar que as dramaturgias textuais usadas nos processos pedagógicos identificados no campo de pesquisa estiveram restritas a obras do universo do CPC e do teatro político brasileiro dos anos 1960 e 1970. Tal opção talvez ocorra devido a certa dificuldade de acesso a dramaturgias textuais do teatro de rua brasileiro contemporâneo, mas acarreta mais desafios ao trabalho educativo. As décadas que separam a realidade dos referidos textos da vivência das turmas de estudantes na contemporaneidade, implicam em maior necessidade de contextualização e adaptação (muitas vezes limitada pelo tempo das matérias e/ou dos projetos de pesquisa e extensão) para que os textos possam ser reapropriados na prática universitária.

Assim, mais recentemente os professores Adailton Alves (Unir) e Igor Schiavo (UFGD) têm optado por trabalhar a partir de temáticas de interesse do conjunto de estudantes como ponto de partida para processos improvisacionais e de criação em grupo, em vez de usar propriamente dramaturgias textuais. É evidente que não se trata de rejeitar o trabalho com dramaturgias textuais no âmbito do ensino superior de teatro de rua, porém seu uso deve ser considerado a partir das dificuldades e oportunidades condizentes a cada contexto.

Independentemente do tipo de texto usado como ponto de partida, diversas abordagens a partir do agitprop, do teatro do oprimido e da cenopoesia serviram de base para as experiências de teatro político de rua reconhecidas (ou vivenciadas) em campo. Dentre tais abordagens, destacaram-se teatro jornal, teatro imagem, teatro-fórum, teatro invisível, roteiro cenopoético e intervenção cenopoética. Porém, em geral, todas essas formas foram utilizadas de maneira híbrida, em entrecruzamento com, por exemplo, os jogos teatrais sistematizados por Viola Spolin; o texto como modelo de ação (a partir do exemplo do trabalho com as peças didáticas brechtianas, como apresentado por Ingrid Koudela); o drama como método de ensino (a partir de Beatriz Cabral); a pedagogia das máscaras; e os expedientes do circo e da palhaçada tradicionais.

No tocante aos hibridismos acima referidos, na senda do ensino do teatro político de rua, foi possível perceber a apropriação crítica de diversos dos métodos citados, de maneira a “politizar” alguns dos jogos e exercícios que, não necessariamente, trazem os debates políticos de forma explícita em seu bojo, como é o caso do sistema de jogos teatrais de Viola Spolin ou da pedagogia das máscaras (ainda que, obviamente, a dimensão política esteja aí presente, como em toda experiência humana). Pelas experiências analisadas, a apropriação consciente de determinadas técnicas pode contribuir para a expansão dos limites oriundos de suas proposições originais, sem, no entanto, descartar suas potências.

Em síntese, entre os procedimentos mais constatados em relação aos imbricamentos do teatro político com o teatro de rua, no ensino de teatro, destaco especialmente os aspectos ligados ao jogo e ao improviso, entre eles, a técnica de triangulação (a partir de adaptações da palhaçada tradicional e da pedagogia das máscaras); os jogos de rodízio de personagens (procedimento coletivo, de aprendizado técnico-teatral e político, cuja herança remete ao agitprop, às peças

didáticas brechtianas e às proposições de Augusto Boal); os jogos de reconhecimento das relações de poder ou opressão (também a partir do agitprop e de Boal); e os jogos de relação espacial, com vistas ao trabalho em arena, semiarena ou de forma processional (com deslocamento pelo espaço público).

Mais um procedimento, de caráter geral, seria o trabalho com práticas corais/coletivas, uma vez que estas são amplamente necessárias e coerentes com um teatro de rua que se almeja político. No caso da experiência cenopoética por mim conduzida, na Unir, o “gargalo” foi exatamente a dificuldade em ampliar o caráter coral da prática, devido a algumas limitações características da turma com a qual o processo se desenvolveu.

É importante destacar ainda a potencialidade da parceria com movimentos sociais, em especial a partir das práticas agitpropistas e do teatro do oprimido, uma vez que o engajamento expandido para além do processo artístico imediato pode contribuir para o desenvolvimento de níveis mais aprofundados de compreensão política e realização cultural no ensino de teatro de rua.

Para concluir o raciocínio e, com perdão da brevidade, observei que o teatro de rua no ensino superior de teatro, articulado às matrizes e vertentes previamente elencadas, tem amplo potencial educativo e político, desde que esteja contextualizado às realidades regionais de cada um dos cursos, contribuindo então para a reversão do histórico elitista e excludente do ensino de teatro no Brasil.

Como resultado das sementes lançadas no decorrer da presente pesquisa, já são visíveis alguns frutos, em forma de luta social ou mesmo de transformações nos projetos pedagógicos. Na Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Tocantins – UFT, graças, entre outras contribuições, à militância da professora Daniela Rosante Gomes, a matéria Teatro de Rua e Carnavalização, que estava ameaçada de exclusão do currículo do curso e cuja carga horária era de apenas 30 horas, não apenas foi mantida (tendo a nomenclatura mudada para Práticas Cênicas de Rua e Arte Pública), como teve sua carga horária ampliada para 75 horas. Conforme narra a professora da UFT (GOMES, 2019), os artigos oriundos da presente pesquisa, por mim elaborados ainda durante os primeiros anos de doutorado, contribuíram para o debate no âmbito do Núcleo Docente Estruturante do curso tocantinense, auxiliando na defesa da manutenção e expansão da matéria Teatro de Rua no currículo.

Durante o XXII Encontro da RBTR, em março de 2019, em Salvador, os resultados parciais da presente pesquisa serviram também como argumentos adicionais para que o Movimento de Teatro de Rua da Bahia demandasse a inclusão do teatro de rua nos projetos pedagógicos e currículos dos cursos de Artes Cênicas da UFBA. Outras boas notícias, em relação às quais a presente pesquisa, até onde pude saber, não teve uma contribuição direta, chegaram até mim posteriormente ao levantamento de dados e à pesquisa de campo: nos próximos anos, estudantes de mais dois cursos deverão ter teatro de rua em seus currículos ou projetos pedagógicos: na Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul – UEMS e na Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

No curso de Licenciatura em Teatro da UEMS, em Campo Grande, após o ingresso de Osvanilton Conceição – artista e ativista do teatro de rua – como docente efetivo, o novo currículo passou a contar com a matéria Técnicas e Estratégias para Teatro de Rua, que deve ser ofertada a partir de 2022.

No Bacharelado e na Licenciatura em Teatro da UEA, em Manaus, graças à militância do professor Jhon Weiner de Castro e das professoras Amanda Ayres, Carolina Cecília e Vanessa Bordin, o teatro de rua foi incluído no novo projeto pedagógico, em fase final de aprovação, com início da vigência previsto para 2022. O formato proposto é de projeto interdisciplinar, no 3º período dos cursos, de maneira articulada ao teatro popular e às culturas populares (assemelhando-se um pouco à proposição da Ufal). Nesse caso, todo o 3º período, com seus respectivos componentes curriculares, deverá ser realizado de forma interdisciplinar, tendo teatro de rua, culturas populares, teatro e comunidade, teatro social e teatro político como eixos norteadores (CASTRO, 2021), em interface com projetos de extensão previamente existentes na universidade.

É gratificante ver que a defesa do teatro de rua no ensino superior, aqui articulada, vem sendo reverberada pelo país, independente de ter sido ou não influenciada diretamente pelo presente trabalho. Muitas reverberações mais ainda hão de vir e muitos outros subtemas, nos quais não foi possível me aprofundar, ainda carecem de estudos e pesquisa continuada, como por exemplo: o ensino de teatro de rua na educação básica (e suas relações com os cursos de Licenciatura em Teatro); a musicalidade no ensino de teatro de rua; as relações entre teatro com indígenas e teatro de rua; e as relações entre ensino de teatro de rua e ensino de intervenção

urbana e performance em espaços públicos. Os subtemas aqui elencados surgiram, em alguma medida, nas entrevistas por mim realizadas e que são apresentadas como anexo da tese. Espero que este material enseje novos trabalhos acadêmicos e artísticos, permitindo a continuidade dessa vereda de pesquisa.

Assim como detalhei nos agradecimentos e introdução, esta tese foi construída a muitas mãos, em parceria com um amplo coro de docentes, estudantes e fazedores/as de teatro de rua, cuja interlocução contínua, ao longo dos anos, permitiu a articulação das experiências relatadas e analisadas no campo de pesquisa. Dessa forma, concluo, por ora, esta reflexão, com a aspiração de que as palavras e pensamentos aqui estruturados possam contribuir para o fortalecimento e transformação dos cursos de Teatro e Artes Cênicas do país e quiçá de outras plagas, rumo a uma formação plural, libertária, crítica e profundamente democrática. Que nossas práticas artísticas e acadêmicas possam se encontrar e frutificar na vasta práxis coletiva do teatro de rua!

Referências

ABRACE. Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. **Ementa GT Artes Cênicas na Rua**. Disponível em: <http://portalabrace.org/c2/index.php/eixos-e-grupos-de-trabalho/grupos-de-trabalho/gt-artes-cenicas-na-rua>. Acesso em 02 de outubro de 2016.

ABREU, Luís Alberto de. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109228/luis-alberto-de-abreu>>. Acesso em 20 de novembro de 2019. Verbetes da Enciclopédia.

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2006

ALAGOAS. Secretaria de Estado da Cultura. **Alagoas – seus folgedos & suas danças**. Maceió: Secult, 2016.

ALAGOAS. Secretaria de Estado da Cultura. **Guerreiro**. Histórico do folguedo alagoano. Disponível em: encurtador.com.br/bfkAB Acesso em 15 de dezembro de 2020.

ALMEIDA, Ademir de; RESENDE, Fábio; RAIMUNDO, Max (org.) **Brava companhia – caderno de erros IV** – peças erradas que tentam emperrar a máquina. São Paulo: LiberArs, 2015. Disponível em: <https://blogdabrava.blogspot.com/p/cadernos-de-erros.html> Acesso em 19 de julho de 2020.

ALMEIDA, Fernanda de Souza; ANDRADE, Ilda Aparecida; NUNES, Julianus Araujo. Olhares: a música e a dança tradicional do Cavalo Marinho. *In*: GODOY, Kathya Maria Ayres de; ANTUNES, Rita de Cássia Franco de Souza (orgs.). **Movimento e Cultura na Escola: Dança**. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2010. Disponível em: https://www.ia.unesp.br/Home/pesquisa/grupos/movimento_e_cultura_na_escola_revisados1.pdf#page=108 Acesso em 10 de fevereiro de 2020.

ALVES, Adailton. A organização política dos grupos paulistanos de rua. *In*: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio**. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

AMARAL, Lindolfo. Um itinerário do teatro de rua. **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo** / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. – n. 3 (março 2012) – São Paulo: Instituto de Artes, 2012.

ANDIFES. Fórum Nacional de Pró-reitores de Assuntos Comunitários e Estudantis. **V Pesquisa Nacional de Perfil Socioeconômico e Cultural dos(as) Graduandos(as) das IFES – 2018**. Brasília, 2019. Disponível em: <http://www.andifes.org.br/wp-content/uploads/2019/05/V-Pesquisa-Nacional-de-Perfil-Socioecon%C3%B4mico-e-Cultural-dos-as-Graduandos-as-das-IFES-2018.pdf> Acesso em 11 de novembro de 2019.

ANDRADE, Elza de. Escola de Teatro Martins Pena - a primeira escola de teatro no Brasil. **O Percevejo on-line**. Rio de Janeiro, v.1. n.2, 2009. Disponível em:

<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/534/490>

Acesso em 17 de maio de 2019.

ARAÚJO, Alexandre Falcão de; ARAÚJO, Ricardo; PIMENTEL, Waneska. **“Ancestrais” do teatro de rua brasileiro: histórias e relatos à Nordeste**. [S. l.] 18 de julho de 2020a. 1 vídeo (193 min). Publicado no canal Estudos de Teatro(s) de Rua. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=voYHtEyCVWY> Acesso em 17 de setembro de 2020.

ARAÚJO, Alexandre Falcão de; CASTELO, Carolina; BRITO, Marcelo Sousa. **A rua como organismo vivo: vias, veias e vísceras**. [S. l.] 19 de setembro de 2020b. 1 vídeo (158 min). Publicado no canal Estudos de Teatro(s) de Rua. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-3e85QG7mvs> Acesso em 17 de novembro de 2020.

ARAÚJO, Alexandre Falcão de. Nossos “ancestrais” de rua: um princípio de revisão da história do teatro de rua brasileiro, ampliando o olhar para a cena nordestina. **Anais Abrace**. v. 19. n. 1. 2018a. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3870> Acesso em 27 de junho de 2019.

ARAÚJO, Alexandre Falcão de. **Circulando, improvisando e gerando muitas risadas**: o divertido e importante trabalho da Cia. Nêga Fulô. 03 de maio de 2018b. Disponível em: <https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2018/05/circulando-improvisando-e-gerando.html> Acesso em 06 de dezembro de 2019.

ARAÚJO, Alexandre Falcão de. **“Brabas” questões trazidas à cena pela Cia. La Casa**. 07 de maio de 2018c. Disponível em: <https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2018/05/brabas-questoes-trazidas-cena-pela-cia.html> Acesso em 06 de dezembro de 2019.

ARAÚJO, Alexandre Falcão de. Reflexões em torno de algumas abordagens do ensino de teatro na educação básica. In: **XXVII CONFAEB - Congresso da Federação de Arte/educadores do Brasil e V Congresso Internacional dos Arte/educadores**, 2017, Campo Grande. [recurso eletrônico] : anais. Campo Grande: Federação de Arte/Educadores do Brasil, 2017. v. 1. p. 664-676.

ARAÚJO, Alexandre Falcão de. Teatro de rua na universidade: inserções e ausências. **Anais Abrace**. v. 17. n. 1. 2016. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/87/showToc> Acesso em 24 de junho de 2019.

ARAÚJO, Alexandre Falcão de. **O teatro político de rua praticado pelos coletivos ALMA e Dolores**: estéticas de combate e sementeira. Orientador: Alexandre Luiz Mate. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Unesp. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86856> Acesso em 18 de janeiro de 2021.

ARAÚJO, Anna Rita Ferreira de. Os Cursos Superiores de Formação de Professores de Artes Visuais no Brasil: Percursos Históricos e Desigualdades Geográficas. *In: Anais da 32ª Reunião Anual da ANPED*. Caxambu: Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação, 2009. Disponível em: <http://32reuniao.anped.org.br/arquivos/trabalhos/GT24-5360--Int.pdf> Acesso em 02 de janeiro de 2020.

ARAÚJO, José Ricardo da Silva. [Entrevista concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Maceió, 16 de abril de 2018d (gravação em áudio e vídeo).

ARAÚJO, José Ricardo da Silva. **A dimensão pedagógica do teatro**. Reflexões sobre uma proposta metodológica. Orientadora: Sheila Diab Maluf. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2006.

ARGUELLO, Arami. [Entrevista concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Dourados, 13 de novembro de 2017 (gravação em áudio).

ARQUIDIOCESE DE BELÉM. **Círio de Nazaré**. Disponível em: <https://arquidiocesedebelem.com.br/cirio-de-nazare/> Acesso em 03 de julho de 2019.

ARRAIS, Izabel Concessa Pinheiro de Alencar. **Re: Consulta acerca de Teatro de formas animadas/de bonecos na UFPE**. [mensagem pessoal] Mensagem de correio eletrônico recebida por Alexandre Falcão de Araújo em 16 de novembro de 2019.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Maranhão, Terra Mandinga. *In: NUNES, Izaurina Maria de Azevedo* (organizadora). **Olhar, Memória e Reflexão sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003. Disponível em: <http://www.cmfolclore.ufma.br/site/wp-content/uploads/2015/03/Olhar-1-recuperado.pdf#page=34> Acesso em 05 de dezembro de 2019.

AU, Wayne. Lutando com o texto: contextualizar e recontextualizar a pedagogia crítica de Freire. *In: APPLE, Michael W; AU, Wayne; GANDIN, Luís Armando*. **Educação crítica: análise internacional**. Porto Alegre: Artmed, 2011.

ÁVILA, Carla Cristina Oliveira de. **Corpografias Afro-orientadas e Ameríndias: cartografias de processos de criação em Dança Teatro Brasileira**. Orientadora: Sayonara Pereira. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2018. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-05122018-102708/pt-br.php> Acesso em 29 de junho de 2019.

BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil, um projeto vivo. *In: BADER, Wolfgang* (org.) **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

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

BARBOSA, Luciano Carvalho. **As místicas do MST: aspectos formais, políticos e organizativos da construção estética do território**. Orientador: Rafael Litvin Villas Bôas.

Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/183115> Acesso em 13 de agosto de 2020.

BARBOSA, Raimundo Oswald Cavalcante. **Teatro Como Encantamento: Bois e Reisados de Caretas no Ceará.** 2002007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em 2007) – Universidade Estadual do Ceará, 2007. Disponível em: <<http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=47277>> Acesso em 7 de janeiro de 2021

BARRACÃO TEATRO. **O grupo.** Disponível em: <http://barracaoteatro.com.br/> Acesso em 06 de dezembro de 2019.

BHARUCHA, Rustom. Espectros do intercultural: enigmas e lições nas fronteiras do fracasso. *In*: MUNDIM, Ana Carolina; BRAGA, Bya; VELOSO, Graça; TELLES, Narciso (orgs.) **Múltiplos olhares sobre processos descoloniais nas artes cênicas.** Jundiaí: Paco, 2017.

BATISTA, Carla. O que é interseccionalidade. Entrevista com Carla Akotirene. **Folha de Pernambuco.** [on-line]. Recife, 07 de setembro de 2018. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/NOTICIAS/2190-O-QUE-INTERSECCIONALIDADE/80564/> Acesso em 02 de julho de 2019.

BECATTINI, Natália. Tristes trópicos: viagem a um Brasil esquecido. **360meridianos.** Disponível em: encurtador.com.br/czJRU Acesso em 24 de novembro de 2020.

BELTRAME, Valmor. Maiakóvski e o Teatro de Formas Animadas. *In*: **Urdimento: Revista de Estudos Teatrais na América Latina.** Ed. n.5. Florianópolis: Udesc, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht.** Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. *In*: _____. **Obras escolhidas.** v. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado.** Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969.

BENTLEY, Eric. The theater of Commitment. *In*: **Commentary Magazine.** December 1966. Disponível em: <https://www.commentarymagazine.com/articles/eric-bentley/the-theater-of-commitment/> Acesso em 1º de setembro de 2020.

BERNARDI, Massuel dos Reis. Ivaldo Bertazzo. *In: Wikidança*. 27 de fevereiro de 2017. Disponível em: http://beta.wikidanca.net/wiki/index.php/Ivaldo_Bertazzo Acesso em 11 de dezembro de 2019.

BEZERRA, Amílcar Almeida. Movimento Armorial X Tropicalismo: Dilemas Brasileiros sobre a Questão Nacional na Cultura Contemporânea. **Anais do V ENECULT** – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA, 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19176.pdf> Acesso em 05 de fevereiro de 2020.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOAL, Augusto. **Teatro legislativo**: versão beta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BOAL, Julian. [S. /.] **Teatro do Oprimido em tempos neoliberais**: do Che Guevara ao motorista da Uber. Palestra no 4º Encontro do Seminário Virtual da Rede Nuestra America. Junho de 2020. 1 vídeo (121 min). Publicado no canal Terra em CENA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VZCwZoeB-us&t=1s> Acesso em 26 de agosto de 2020.

BOLOGNESI, Mario Fernando. O circo e a formação em artes cênicas. *In: BORTOLETO, M. A. C.; BARRAGÁN, T. O.; SILVA, E.. (Org.). Circo - horizontes educativos*. 1ªed. Campinas - SP: Autores Associados, 2016.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Sapos na academia. **Ruarada**, Assis, nº 06. Abr. 2015. Disponível em: <http://jornalruarada.blogspot.com.br/2015/04/sapos-na-academia.html?view=timeslide>. Acesso em 05 de fevereiro de 2020.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BORGES, Maria Célia; AQUINO, Orlando Fernandez. Educação superior no Brasil e as políticas de expansão de vagas do Reuni: avanços e controvérsias. **Educação: Teoria e Prática**. Rio Claro/SP, v. 22, n. 39, p. 117-138, jan/abr 2012. Disponível em: <http://flacso.redelivre.org.br/files/2013/03/1113.pdf> Acesso em 29 de abril de 2019.

BORTOLANZA, Juarez. Trajetória do Ensino Superior Brasileiro – Uma Busca da Origem até a Atualidade. **Anais do XVII Colóquio Internacional de Gestão Universitária**. Florianópolis: UFSC, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/181204/101_00125.pdf?sequence=1 Acesso em 25 de abril de 2019.

BRAGA, Bya. Decupagem e decomposição na criação de um corpo cênico insólito: Alguns aspectos da pesquisa prática de Étienne Decroux. **O Percevejo online**. v. 3.

nº. 1. 2011. Disponível em:

<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1791/1525> Acesso em 02 de março de 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. **Diretrizes Gerais**. Reuni - Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais. 2007. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/sesu/arquivos/pdf/diretrizesreuni.pdf> Acesso em 19 de abril de 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. **Reuni 2008** – Relatório de Primeiro Ano. 2008. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=2069-reuni-relatorio-pdf&category_slug=dezembro-2009-pdf&Itemid=30192 Acesso em 19 de abril de 2019.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Resolução CNE/CES n.º 4, de 8 de março de 2004. Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Teatro e dá outras providências. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES04-04.pdf> Acesso em 08 de abril de 2019.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Parecer do Conselho Nacional de Educação, CNE/CES n. 67, de 11 de março de 2003a. Referencial para as Diretrizes Curriculares Nacionais dos Cursos de Graduação. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES0067.pdf> Acesso em 08 de abril de 2019.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Resolução CNE/CES n.º 195, de 5 de agosto de 2003b. Diretrizes Curriculares Nacionais dos cursos de graduação em Música, Dança, Teatro e Design. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES_0195.pdf Acesso em 08 de abril de 2019.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em 26 de abril de 2019.

BRASIL. Conselho Federal de Educação. Parecer CFE nº 2.331, de 09 de agosto de 1974. Currículo mínimo do curso de graduação em Artes Cênicas. **Documenta**, nº165. Agosto/1974a.

BRASIL. Conselho Federal de Educação. Resolução CFE nº 32, de 09 de agosto de 1974b. Fixa os mínimos de conteúdo e duração a observar na organização do curso de Bacharelado em Artes Cênicas.

BRASIL. Conselho Federal de Educação. Resolução CFE nº 08, de 1º de dezembro de 1971. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/reben/v25n1-2/0034-7167-reben-25-02-0176.pdf> Acesso em 04 de junho de 2019.

BRASIL. Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-5692-11-agosto-1971-357752-publicacaooriginal-1-pl.html> Acesso em 21 de maio de 2019.

BRASIL. Lei nº 4.641, de 27 de Maio de 1965. Dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4641-27-maio-1965-368915-normaatualizada-pl.pdf> Acesso em 21 de maio de 2019.

BRASIL. Conselho Federal de Educação. Parecer CFE nº 608, de 15 de junho de 1965. Currículos mínimos e duração dos cursos superiores de Teatro. **Documenta**, nº 38. Junho/1965.

BRASILEIRO, Paula. Mestra Nice, a prova viva de que é o maracatu quem te escolhe. **Leia já**. 13 de fevereiro de 2019. Disponível em: <http://carnaval.leiaja.com/noticias/2019/02/13/mestra-nice-prova-viva-de-que-e-o-maracatu-quem-te-escolhe> Acesso em 07 de dezembro de 2019.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais. A Longa Duração. *In*: BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. Tradução de Jacó Guinsburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BRAVA COMPANHIA. **Este lado para cima**. [s.d.]. 1 vídeo (86 min). Publicado no canal Brava Companhia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=54u65K1hV6M> Acesso em 19 de junho de 2020.

BRAVA COMPANHIA. **ESTE LADO PARA CIMA** – isto não é um espetáculo. *In*: ALMEIDA, Ademir de; RESENDE, Fábio; RAIMUNDO, Max (org.) **Brava companhia – caderno de erros IV** – peças erradas que tentam emperrar a máquina. São Paulo: LiberArs, 2015. Disponível em: <https://blogdabrava.blogspot.com/p/cadernos-de-erros.html> Acesso em 19 de julho de 2020.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão [textos coletados por Siegfried Unseld]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRÍGIDA, Miguel Santa. O auto do círio: festa, fé e espetacularidade. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 35-48, 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12596> Acesso em 24 de junho de 2019.

BRITO, Rubens José Souza. **Teatro de rua**: princípios, elementos e procedimentos. A contribuição do Grupo de Teatro Mambembe (SP). Tese (Livro docência) – Universidade de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2004.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977.

BUENO, André. O Arcaico e o Moderno no Brasil: Variações em torno de uma Educação Interrompida. **Trabalho, educação e saúde**. vol.6 n.2 Rio de Janeiro. Julho/Outubro. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tes/v6n2/04.pdf> Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

BUMBA MEU BOI DE MACEIÓ & ALAGOANO, 2019. **Boi Bumbá Alagoano - Grupo Especial - 27º Festival do Bumba-Meu-Boi Maceió/Al – 2019**. 31 de agosto de 2019. 1 vídeo (19 min) Publicado no canal Bumba Meu Boi de Maceió. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vxvdyg00oeg> Acesso em 07 de dezembro de 2019.

CABRAL, Beatriz Ângela Vieira. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, 2012.

CAFARDO, Renata. Rondônia pede recolhimento de livros como Macunaíma e os Sertões. **O Estado de São Paulo** [on line]. 06 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,rondonia-pede-recolhimento-de-livros-como-macunaima-e-os-sertoes,70003188104> Acesso em 06 de fevereiro de 2020.

CALLÓ, Beatriz Georgopoulos. **O arsenal político-estético-pedagógico do teatro épico-dialético na práxis da Brava Companhia**. Orientador: Alexandre Luiz Mate. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/154751> Acesso em 31 de maio de 2019

CAMPELO, Lilian. Carimbó, manifestação cultural que retrata a identidade do povo paraense. **Brasil de Fato**. 24 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/02/24/carimbo-manifestacao-cultural-que-retrata-a-identidade-do-povo-paraense/> Acesso em 26 de novembro de 2019.

CAMPOS, Cecília Lauritzen Jácome. [mensagens pessoais] Mensagens de WhatsApp recebidas por Alexandre Falcão de Araújo em 12 de dezembro de 2019.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARBONE, Roberta. João das neves e o teatro de rua do centro popular de cultura. **Pitágoras** 500. Campinas-SP. v. 9. n. 2. jul/dez 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/pita.v9i2.8654553> Acesso em 09 de setembro de 2020.

CARLETO, Simone. **Intérpretes em Consigna Livre**: práxis e metodologias experimentadas pela Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), Núcleo de Artes Cênicas (NAC) e SP Escola de Teatro. Orientador: Alexandre Luiz Mate. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo,

2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/152428> Acesso em 15 de fevereiro de 2019.

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. As Muitas Faces do Ator: o jogo das máscaras na formação da linguagem atorial do Tá na Rua. *In*: BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; TELLES, Narciso (orgs.). **Teatro-máscara-ritual**. Campinas, SP: Alínea, 2012.

CARNEIRO, Ana. O papel do apresentador-narrador. *In*: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs.). **Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

CARNEIRO, Rafaela Lima. **Palhaças com a Palavra**. Reflexões sobre dramaturgia e teatro popular a partir da peça *A Luta*, do grupo Madeirite Rosa. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras): Universidade Estácio de Sá, São Paulo, 2020.

CARREIRA, André. Teatro de rua: mito e criação no Brasil. *In*: **Revista Nupeart**. Florianópolis-SC. v.4, n.4, set. 2006. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/2657> Acesso em 14 de março de 2019.

CARREIRA, André. **Teatro de invasão do espaço urbano: a cidade como dramaturgia**. São Paulo: Hucitec, 2019.

CARREIRA, André. **Teatro de Rua: (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto**. São Paulo: Hucitec, 2007.

CARREIRA, André. Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua. *In*: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (org.). **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra - Hermilo Borba Filho e o teatro do estudante de Pernambuco**. Recife: FUNDARPE, 1986.

CARVALHO, Tião. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa200147/tiao-carvalho>>. Acesso em 26 de Novembro de 2019. Verbete da Enciclopédia.

CARVALHO, Ênio. **História e formação do Ator**. São Paulo: Ática, 1989.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

CASTRO, Ednalva de. [mensagens pessoais] Mensagens de WhatsApp recebidas por Alexandre Falcão de Araújo de 24 a 26 de agosto de 2020.

CASTRO, Jhon Weiner de. [mensagens pessoais] Mensagens de WhatsApp recebidas por Alexandre Falcão de Araújo em 07 de janeiro de 2021.

CASTRO, Jhon Weiner de. **Espaço Teatral**: A influência direta em montagens para o teatro de rua: Uma análise a partir dos trabalhos do grupo Mambembe. Orientadora: Ana Maria Pacheco Carneiro. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Artes, Uberlândia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12360> Acesso em 04 de junho de 2017.

CATANI, Afrânio Mendes; OLIVEIRA, João Ferreira de; DOURADO, Luiz Fernandes. Política educacional, mudanças no mundo do trabalho e reforma curricular dos cursos de graduação no Brasil. **Educação & Sociedade**. Campinas, ano XXII, n. 75, p. 67-83, Agosto, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v22n75/22n75a06.pdf> Acesso em 24 de abril de 2019.

CATRACA LIVRE. Diretor bolsonarista Roberto Alvim ataca Fernanda Montenegro. **Catraca Livre**. 23 de setembro de 2019. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/diretor-bolsonarista-roberto-alvim-ataca-fernanda-montenegro/> Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

CAVALCANTI, Telma César. **Re: Texto qualificação Alexandre Falcão**. [mensagem pessoal] Mensagem de correio eletrônico recebida por Alexandre Falcão de Araújo em 12 de abril de 2020.

CAVALCANTI, Telma César. **Tradição e juventudes em Alagoas**: o grupo de coco de roda Xique-xique. Orientadora: Rosemeire Reis. Tese (doutorado em Educação) – Universidade Federal de Alagoas, Centro de Ciências da Educação, Maceió, 2018a. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/2468> Acesso em 15 de abril de 2018.

CAVALCANTI, Telma César. **[Entrevista concedida a]** Alexandre Falcão de Araújo. Maceió, 14 de maio de 2018b (gravação em áudio).

CAVALO MARINHO ESTRELA BRILHANTE. **Cavalo marinho Estrelas do Amanhã**. Disponível em: <https://natanoberto.wixsite.com/estrelabrilhante/cavalo-m-estrelas-do-amanha> Acesso em 07 de dezembro de 2019.

CEI, Vitor; RIBEIRO, Erlândia. A força imaterial de Elizeu Braga, poeta e performer beradeiro. **Revista Caliban**. 03 de julho de 2019. Disponível em: <https://revistacaliban.net/a-for%C3%A7a-imaterial-de-elizeu-braga-poeta-e-performer-beradeiro-33330465eb91> Acesso em 13 de agosto de 2020.

CENTRO CULTURAL VIRTUAL. **Rosane Almeida – Entrevista**. Disponível em: <http://centroculturalvirtual.com.br/conteudo/rosane-almeida-entrevista> Acesso em 05 de dezembro de 2019.

CENTRO NALANDA. **História antiga de Nalanda**. Disponível em: <https://nalanda.org.br/sobre-o-nalanda/antiga-nalanda> Acesso em 09 de dezembro de 2020.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 1995.

CHACOVACHI, Palhaço; YANANTUONI, Javier Miguel; VALLEJOS, Martin. **Manual e guia do palhaço de rua**. Tradução de Jeff Vasques (palhaço Magrólhos); contribuições de Lucía Salatino. 2ª ed. La Plata: Contramar, 2016.

CHADE, Jamil. Democracia em chamas. **El Pais**. Genebra, 19 de outubro de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/19/opinion/1571517292_014318.html?fbclid=IwAR0-H5qZZVTrZ--D5w-aEVpDDdSFjEo0uoY9zW8zBT0TXBj9PvOqTbXXFZI Acesso em 23 de outubro de 2019.

CHAUI, Marilena. A universidade pública sob nova perspectiva. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro. n. 24, p. 5-15, Set./Dez. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n24/n24a02.pdf> Acesso em 23 de abril de 2019.

CHAUI, Marilena. **Escritos sobre a universidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHAUI, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CIA DE ARTES FIASCO. **História da Cia**. Disponível em: <https://ciadeartesfiasco.blogspot.com/> Acesso em 06 de dezembro de 2019.

COELHO, Germano. **MCP**: história do movimento de cultura popular. Recife: Ed. do Autor, 2012.

COHEN, Peter. **Arquitetura da Destruição** (*Undergångens arkitektur*). Suécia, 1989. Cor. 1 vídeo (119 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gDqGT4xepjQ&t=32s> Acesso em 03 de janeiro de 2020.

COLETIVO DE GALOCHAS. Disponível em: <http://www.coletivodegalochas.com.br/index.php/2016/07/06/ficha-tecnica/> Acesso em 05 de julho de 2017.

CONCEIÇÃO, Osvalilton de Jesus. [mensagens pessoais] Mensagens de WhatsApp recebidas por Alexandre Falcão de Araújo em 05 de janeiro de 2021.

CONCEIÇÃO, Osvalilton de Jesus. **Gingas de Corpos em Festa**: O Jongo e o Mergulhão do Cavalo Marinho em Articulação Teórico-Prática para uma Atuação no

Teatro de Rua. Orientador: Glaucio Machado Santos. Tese. (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador - Bahia. 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18840> Acesso em 04 de junho de 2017.

CONCILIO, Vicente. **Badenbaden**: Modelo de ação e encenação no processo com a Peça Didática de Bertolt Brecht. Jundiaí: Paco editorial, 2016.

CONSTÂNCIO, Rudimar. **[Entrevista** concedida a] Alexandre Falcão de Araújo, por chamada de WhatsApp. 03 de outubro de 2018 (gravação em áudio).

COSTA. Antonio Maurício Dias da. A Produção da “Música Cabocla”: a polifonia formadora do Carimbó nas representações de literatos, jornalistas e folcloristas no Pará (1900-1960). **História** (São Paulo) v.34, n.1, p. 241-273, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v34n1/0101-9074-his-34-01-00241.pdf> Acesso em 26 de novembro de 2019.

COSTA, Fernando Nogueira da. **Que país é este?** Dimensões da desigualdade social. Campinas: Unicamp, Instituto de Economia, 2019. Disponível em: <http://www.eco.unicamp.br/images/arquivos/artigos/TD/TD370.pdf> Acesso em 21 de novembro de 2019.

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

COSTA, Iná Camargo. O repertório formal do agitprop. **Rebento**: Revista de Artes do Espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. – n. 3 (março 2012) – São Paulo: Instituto de Artes, 2012.

COSTA, Iná Camargo. Sinta o drama. *In*: COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Danilo de Melo; COSTA, Alexandre Marino; BARBOSA, Francisco Vidal. Financiamento Público e Expansão da Educação Superior Federal do Brasil: O Reuni e as Perspectivas para o Reuni 2. **Revista Gestão Universitária na América Latina – GUAL**. Florianópolis, v. 6, n. 1, p. 106-127, jan. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/gual/article/view/25777> Acesso em 19 de abril de 2019.

COUTINHO, Eduardo Tessari. Um encontro de arte e formação. **Anais do GT Artes Cênicas na Rua**. Porto Velho, v.1, p. 10-14, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.unir.br/index.php/cenicasnaruua/issue/view/344> Acesso em 02 de julho de 2019.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. **Teatro de rua**. São Paulo: Hucitec, 1999.

DAHER, Katia. **Sob o olhar da Sobrete**: a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam. Orientadora: Maria Thaís Lima Santos. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação em Artes, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-31052017-102623/pt-br.php> Acesso em 21 de maio de 2019.

DANTAS, Maria Josevânia. **Cenopoesia, a arte em todo ser**: das especificidades artísticas às intersecções com a educação popular. Orientadora: Aline Maria Batista Machado. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

DAVIS, Angela. **A liberdade é uma luta constante**. São Paulo: Sesc Pinheiros, 19 de outubro de 2019. 1 vídeo (132 min). Publicado no canal Sesc São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FRPQyXTEG9A> Acesso em 19 de outubro de 2019.

DEBORD, Guy-Ernest. Teoria da Deriva. In: JACQUES, Paola Berenstein (org). **Apologia da Deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. [publicado originalmente em Internationale Situationniste, nº 2, 1958].

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro**: provocação e dialogismo. 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 2020.

DIAS, Joisce (Joi); MOURA, Raique. [Entrevista concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Dourados, 08 de novembro de 2017 (gravação em áudio).

DOURADOS AGORA. Hoje tem "Amizade é Uma Coisa Farinha é Outra" e "Demasiado Tarde". 22 de setembro de 2017. Disponível em: encurtador.com.br/eko05 Acesso em 11 de agosto de 2020.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

ECOLE JACQUES LECOQ. **École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq**. Disponível em: http://www.ecole-jacqueslecoq.com/en/school_en-000001.html Acesso em 28 de novembro de 2019.

EDSON, Toni. A porta da rua é a serventia da escola: intervenções teatrais de rua na academia. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara; GOMES, Vánessia. **Teatro de rua – Discursos, Pensamentos e Memórias em Rede**. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Minstrel show**. 16 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/minstrel-show> Acesso em 09 de dezembro de 2019.

ESCOLA TÉCNICA ESTADUAL DE TEATRO MARTINS PENNA. **A escola**. Memória. Disponível em: <http://escoladeteatromartinspenna.com.br/> Acesso em 17 de maio de 2019.

ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael. Apresentação. In: ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael (orgs.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. A Universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968. **Educar em revista**. Curitiba, n. 28, p. 17-36, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-40602006000200003&script=sci_abstract&tlng=pt
Acesso em 29 de abril de 2019.

FERRAZ, Leidson. [Entrevista concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Recife, 1º de agosto de 2018 (gravação em áudio).

FERRAZ, Leidson (org.). **Memórias da cena pernambucana**. Volume 04. Recife, PE: L. Ferraz, 2009.

FERRAZ, Leidson (org.). **Memórias da cena pernambucana**. Volume 02. Recife, PE: L. Ferraz, 2006.

FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). **Memórias da cena pernambucana**. Volume 01. Recife, PE, 2005.

FLORES, Paulo. [Entrevista concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Porto Alegre, 18 de fevereiro de 2018 (gravação em áudio).

FLORES, Paulo. **Ói Nós Aqui Traveiz**: Um cavalo louco no Sul do Brasil. Porto Alegre: Ói Nós na Memória, 2016.

FRAGA, Maria Auriceia Vasconcelos. **O curso de formação do ator da Universidade do Recife** (1958-1966). Monografia de conclusão de curso (Especialização em Artes Cênicas). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1986.

FRASER, Nancy. Uma réplica a Iris Young. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº 2. Brasília, julho-dezembro de 2009, pp. 215-221. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/1625> Acesso em 11 de dezembro de 2019.

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN. **International Research Center »Interweaving Performance Cultures«**. Disponível em: <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/index.html> Acesso em 26 de novembro de 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 57ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 13ª. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

FREITAS, Paulo Luís de. **Tornar-se ator**. Uma análise do Ensino de Interpretação no Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

FUNARTE. O Serviço Nacional de Teatro. *In*: **Vozes da Funarte SP**. 2019. Disponível em: <http://sites.funarte.gov.br/vozessp/> Acesso em 20 de dezembro de 2020.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (FGV). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Francisco Campos. *In*: FGV. **A era Vargas**. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/francisco_campos Acesso em 07 de maio de 2019

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (FGV). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Queda de Vargas e fim do Estado Novo. *In*: FGV. **A era Vargas**. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/QuedaDeVargas> Acesso em 10 de dezembro de 2019

GARCIA, Clóvis. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359358/clovis-garcia> Acesso em 02 de julho de 2019. Verbetes de enciclopédia.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GEORGES, Rafael; MAIA, Katia. **A distância que nos une**: um retrato das desigualdades brasileiras. Oxfam Brasil, 2017. Disponível em: <https://oxfam.org.br/um-retrato-das-desigualdades-brasileiras/a-distancia-que-nos-une/> Acesso em 21 de novembro de 2019.

GENÚ, Luiz Felipe Batista. **O teatro de cultura popular em três atos**: articulações entre o teatro e a política em Pernambuco (1960-1964). Orientador: Antonio Torres Montenegro. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

GEYZA, Gessyca; MELO, Wanderlândia. **[Entrevista concedida a] Alexandre Falcão de Araújo**. Maceió, 03 de maio de 2018 (gravação em áudio e vídeo).

GIANINI, Marcelo. **Re: Pesquisa “Teatro de Rua na universidade”**. [mensagem pessoal]. Mensagem de correio eletrônico recebida por Alexandre Falcão de Araújo em 26 de junho de 2017.

GIANINI, Marcelo. **Diálogo de surdos**: reflexões acerca do ensino de Teatro na Educação Básica em Alagoas (e suas possíveis reverberações em outros contextos). Orientadora: Maria Thais Lima Santos. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2016. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-20022017-143131/pt-br.php>
Acesso em 05 de março de 2020.

GIROUX, Henry. Ensino superior, para quê? **Educar em Revista**. Curitiba, nº 37. Maio-Agosto/2010. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=155015821003> Acesso em 19 de abril de 2019.

GOMES, Daniela Rosante. Três Montagens: criação, encenação e teatro na rua e espaços alternativos. Belo Horizonte: UFMG, 2014. **Anais do VIII Congresso da ABRACE**. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/memoria/> Acesso em 08 de Setembro de 2016.

GOMES, Daniela Rosante. **Teatro de Rua na UFT** [mensagem pessoal]. Mensagem de correio eletrônico recebida por Alexandre Falcão de Araújo em 15 de abril de 2019.

GOUVÊA, Célia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa108815/celia-gouvea>>. Acesso em 06 de Novembro de 2019b. Verbetes da Enciclopédia.

GOUVÊA, Célia. **Trajetória Célia Gouvêa**. Disponível em: <http://www.celiagouvea.com/ogruppo.html> Acesso em 06 de novembro de 2019a.

GRUPO Opinião. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399366/grupo-opinioao>>. Acesso em 18 de Set. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

GUERRA, Ariane; CHAVES, Marcos. [Entrevista concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Dourados, 14 de novembro de 2017 (gravação em áudio).

GUILHERME, Ricardo. **Curso de Arte Dramática**. História. Disponível em: <https://teatroicaufc.wordpress.com/teatro-universitario/curso-de-arte-dramatica/> Acesso em 17 de maio de 2019.

GUIMARÃES, Mirthya Mark Lucena. **O ator na rua**: uma expressividade caótica. Orientador: Robson Carlos Haderchpek. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Departamento de Artes, Natal, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/21235> Acesso em 18 de outubro de 2020.

HADDAD, Amir. Espaço I. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs.). **Tá na Rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

HAMON, Christine. Formas dramatúrgicas e cênicas do agitprop. Tradução de Luiz Felipe Montenegro Castelo. In: ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael (orgs.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HERMANSON, Marcos. Universidade em Dourados (MS) é a primeira a ter interventora nomeada por Bolsonaro. **Brasil de Fato** [on-line]. 17 de junho de 2019. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2019/06/17/universidade-em-dourados-ms-e-a-primeira-a-ter-interventora-nomeada-por-bolsonaro/> Acesso em 25 de junho de 2019.

IBGE. Coordenação de População e Indicadores Sociais. **Perfil dos estados e dos municípios brasileiros**: cultura: 2014. Rio de Janeiro: IBGE, 2015. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95013.pdf> Acesso em 20 set. 2016.

IFF. **Projeto Pedagógico do Curso Superior de Licenciatura em Teatro**. Campos dos Goytacazes: Instituto Federal Fluminense, *campus* Campos Centro, 2015. Disponível em: <http://licenciaturas.centro.iff.edu.br/cursoslicenciatura/licenciatura-em-teatro/matriz-curricular-2/projeto-pedagogico-do-curso-de-licenciatura-em-teatro-1/view> Acesso em 08 de Setembro de 2016.

INHAMUNS, Calixto de. A dramaturgia no ato teatral. *In*: PAVANELLI, Marcos; PAVANELLI, Simone. **Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua – Caderno 2**. São Paulo: Núcleo Pavanelli: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da Deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JESUS, Luciano Mendes de. A continuação da África através das mobilidades de Sotigui Kouyaté e Maud Robart. **Buala**. 22 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/palcos/a-continuacao-da-africa-atraves-das-mobilidades-de-sotigui-kouyate-e-maud-robart> Acesso em 04 de dezembro de 2019.

JORNALISTAS LIVRES. Secretário da cultura de Bolsonaro copia Goebbels em discurso. **Jornalistas Livres**. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/exclusivo-secretario-da-cultura-de-bolsonaro-copia-goebbels-em-discurso/> Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

KEALIINOHOMOKU, Joann W. An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance. **Impulse**. 1969-1970: 24-33. San Francisco: Impulse Publications.

KONDER, Leandro. **O futuro da filosofia da práxis**: o pensamento de Marx no século XXI. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e jogo**: uma didática brechtiana. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Universidade: a idéia e a história. **Estudos avançados**. São Paulo, v. 20, n. 56, p. 191-202, Abril 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000100013 Acesso em 25 de abril de 2019.

LERNER, Julio. **A aventura do teatro paulista – Teatro de Arena** (parte 2). [s.d.] 1 vídeo (62 min). Publicado no canal Kâmera Livre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FHnbOvYfGT0> Acesso em 06 de janeiro de 2020.

LERRO, Luiz Daniel. **Considerações**. [mensagem pessoal]. Mensagem de correio eletrônico recebida por Alexandre Falcão de Araújo em 30 de abril de 2020.

LERRO, Luiz Daniel. **[Entrevista** concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Porto Velho, 23 de setembro de 2019 (gravação em áudio).

LEVANTE POPULAR DA JUVENTUDE. **Levante Popular da Juventude** - Quem somos. Disponível em: <https://levante.org.br/quem-somos/> Acesso em 03 de dezembro de 2020.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **[Entrevista** concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Natal, 22 de outubro de 2018 (gravação em áudio).

LEWINSOHN, Ana Caldas. **O Ator Brincante**; no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho. Orientador: Eusébio Lobo da Silva. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

LIMA, Eduardo Campos. **Coisas de jornal no teatro**. São Paulo: Expressão Popular, 2014.

LIMA, Emmanuel. **[Entrevista** concedida a] Alexandre Falcão de Araújo, por WhatsApp. Maceió, 02 de dezembro de 2019 (gravação em áudio).

LIRA, Emerson (Meson) de. **[Entrevista** concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Maceió, 25 de abril de 2018 (gravação em áudio).

LIRA, Emerson Douglas Alves de. **Pedagogia das Máscaras**: Reflexões sobre o Ensino das Máscaras na formação do professor/ator na Universidade Federal de Alagoas. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2019.

LLOSA, Mario Vargas. As duas faces de Ezra Pound. **Brasil El País**. 20 de julho de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/20/opinion/1563630522_015218.html Acesso em 23 de outubro de 2019.

LOPES, Geraldo Britto (Geo Britto). **Teatro do Oprimido**: Uma Construção Periférica-Épica. Orientador: Pedro Hussak. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2015. Disponível em:

<http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-geo-brito.pdf> Acesso em 30 de julho de 2017.

LOPES JÚNIOR, José Maria. **Mito-Drama**: Processos de Ensino e Aprendizagem de Teatro com Indígenas de Rondônia. Orientador: Luiz Claudio Cajaíba. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18514/1/Mito-drama%20tese%20final.pdf> Acesso em 23 de outubro de 2017.

LUBE, Amanara Brandão dos Santos. [mensagens pessoais] Mensagens de WhatsApp recebidas por Alexandre Falcão de Araújo em 18 de agosto de 2020.

LUIZ, Macksen. Um autor à frente do seu tempo. **Revista de Teatro**. Rio de Janeiro, nº 522, p. 12-13, novembro/dezembro de 2010. Disponível em: https://issuu.com/mauriciosantos-dg/docs/revistateatrosbat_n522 Acesso em 17 de maio de 2019.

KHATIB, Abdelhafid. Esboço de descrição psicogeográfica do Les Halles de Paris. In: JACQUES, Paola Berenstein (org). **Apologia da Deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. [publicado originalmente em Internationale Situationniste, nº 2, 1958].

MACHADO, Regina Coeli Vieira. Dom Helder Câmara. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em 06 de novembro de 2019.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro**: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. 3ª edição. São Paulo: Hucitec/Unesp, 2003.

MANUEL, Don Juan. Lo que sucedió a un mancebo el día que se casó. In: WARD, Julien Ann (org.). **Antología abierta de literatura hispana**. Disponível em: <https://press.rebus.community/aalh/chapter/lo-que-sucedio-a-un-mancebo-el-dia-que-se-caso/> Acesso em 05 de janeiro de 2020.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje**. São Paulo: Cortez, 2011.

MARTINS, Antonio Carlos Pereira. Ensino Superior no Brasil: Da Descoberta aos Dias Atuais. **Acta Cirúrgica Brasileira**. São Paulo, v. 17 (Suplemento 3), 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/acb/v17s3/15255.pdf> Acesso em 25 de abril de 2019.

MATE, Alexandre. **De como um pouquinho de história não faz mal a ninguém**. 200-?. Disponível em: <https://www.ia.unesp.br/Home/teatrosemcortinas/de-como-um-pouquinho-de-historia-nao-faz-mal-a-ninguem.pdf> Acesso em 12 de março de 2019.

MATE, Alexandre. [Entrevista concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. São Paulo, 1º de dezembro de 2018 (gravação em áudio).

MATE, Alexandre. Por entre apontamentos ligados a fazeres e tecimentos pressupostos pela atividade dramaturga. *In*: PAVANELLI, Marcos; PAVANELLI, Simone. **Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua – Caderno 2**. São Paulo: Núcleo Pavanelli: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2013.

MATE, Alexandre. O Teatro de Grupo na Cidade de São Paulo e a Criação de Espetáculos (na condição de experimentos) Estéticos Sociais. **Baleia na rede – Estudos em arte e sociedade**. Marília, v. 9, n. 1, 2012. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/2841/2219> Acesso em 13 de maio de 2019.

MATE, Alexandre. **O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. Disponível em: <http://editoraunesp.com.br/catalogo/9788539302062,o-teatro-adulto-na-cidade-de-sao-paulo-na-decada-de-1980> Acesso em 09 de novembro de 2017.

MATE, Alexandre. **Buraco d’Oráculo**: Uma trupe paulistana de jogadores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade. São Paulo: RWC, 2009.

MATRIZ. *In*: Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/> Acesso em 25 de junho de 2020.

MAURER, Christopher. **Biografia de Federico Garcia Lorca**: una vida en breve. Disponível em: <http://www.garcia-lorca.org/federico/Biografia.aspx?Sel=Itinerario%20cultural%20de%20la%20Rep%C3%ABlica:%20La%20Barraca>. Acesso em 08 de novembro de 2018.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2010.

MENDONÇA, Ana Waleska P.C.. A universidade no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n. 14, p-131-151, mai./jun./jul./ago., 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n14/n14a08.pdf> Acesso em 29 de abril de 2019.

MENDONÇA, Luiz. Teatro é festa para o povo. **Revista Civilização Brasileira** - Caderno Especial n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, ano IV, jul. 1968.

MILARÉ, Sebastião. **Batalha da Quimera**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MOENDA, Coletivo de Teatro. **Amizade é uma Coisa Farinha é Outra**. Dourados, Mato Grosso do Sul [s.d.].

MONTEIRO, Tânia. Bolsonaro demite Roberto Alvim da Secretaria de Cultura. **O Estado de São Paulo**. [on-line] 17 de janeiro de 2020. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bolsonaro-demite-roberto-alvim-da-secretaria-de-cultura,70003162934?utm_source Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. Batuque no Campus: pedagogia e espiritualidade. **Revista Arte da Cena**, v.6, n.2, ago-dez/2020. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce> Acesso em 08 de março de 2021.

MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. **Dança popular**: espetáculo e devoção. São Paulo: editora Terceiro Nome, 2011.

MOREIRA, Luiz Carlos. There Is No Alternative. *In*: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

MOREL, Jean-Pierre. As fases históricas do agitprop soviético. Tradução de Iná Camargo Costa. *In*: ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael (orgs.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

MORIN, Edgar. **O método 5**: a humanidade da humanidade. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Cacuriá**. 19 de julho de 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/cacuria/> Acesso em 05 de dezembro de 2019.

MUNDU RODÁ. **Cavalo Marinho – O Brinquedo** - Bolsa Vitae de Artes 2003 (vídeo relatório 1). [s.d.] 1 vídeo (23 min). Publicado no canal Mundu Rodá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=InaeZHYJRbs> Acesso em 09 de dezembro de 2019.

MUNDU RODÁ. **Cavalo Marinho – Oficinas** - Bolsa Vitae de Artes 2003 (vídeo relatório 2) [s.d.] 1 vídeo (24 min). Publicado no canal Mundu Rodá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KpLT-FzvR1o> Acesso em 09 de dezembro de 2019.

MURRER, André Dutra. [mensagens pessoais] Mensagens de WhatsApp recebidas por Alexandre Falcão de Araújo entre 1º a 3 de julho de 2019.

MURRER, André Dutra. **A criação do Teatro Paulista do Estudante (TPE), sua inserção e fusão com o grupo Arena da cidade de São Paulo**: conflitos e contradições. Orientador: Alexandre Mate. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/153355>. Acesso em 18 de setembro de 2020.

NASCIMENTO, Thiago Rodrigues. A Criação das Licenciaturas Curtas no Brasil. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, n.45, p. 340 -346, mar. 2012. Disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/revista/edicoes/45/doc01_45.pdf Acesso em 02 de janeiro de 2020.

NEVES, Larissa de Oliveira. Os folguedos brasileiros e a formação da nacionalidade. **Cadernos Letra e Ato**. Campinas-SP, v. 3. p. 35-43. 2013. Disponível

em: <http://files.letraeato.com/200000218-68d3f69cdc/NEVES,%20Larissa.pdf> Acesso em 28 de outubro de 2019.

NEVES, Larissa de Oliveira. Folgado e teatro: onde termina um e começa o outro? **Cadernos Letra e Ato**. Campinas-SP, v. 4. p. 29-37. 2014. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/248> Acesso em 28 de outubro de 2019.

NEVES, Rita de Cássia M.; FIALHO, Vânia. Xukuru. *In*: INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Povos indígenas no Brasil**. 10 de agosto de 2018. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xukuru> Acesso em 07 de novembro de 2019.

NOVITSKY, Pavel. O que é a Blusa Azul? Tradução de Iraci Poleti. *In*: ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael (orgs.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

OAB/RO. Ordem dos Advogados do Brasil seccional Rondônia. **Nota de repúdio**. 06 de fevereiro de 2020. Disponível em: <http://www.oab-ro.org.br/nota-de-repudio-2/> Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

OLIVEIRA, Abides de. **[Entrevista concedida a]** Alexandre Falcão de Araújo. Maceió, 18 de abril de 2018 (gravação em áudio).

OLIVEIRA, Jessé. **Memória do Teatro de Rua em Porto Alegre**. Porto Alegre, RS: Editora Ueba, 2010.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A roda do mundo gira**: um olhar sobre o cavalo-marinho Estrela de Ouro (Condado/PE). Recife: Sesc Piedade, 2006.

O TABLADO. **História**. Disponível em: <http://otablado.com.br/texto/1/historia> Acesso em 17 de maio de 2019.

PARENTE, José Oliveira. **[Entrevista concedida a]** Alexandre Falcão de Araújo. Dourados, 09 de novembro de 2017 (gravação em áudio).

PEIXOTO, Fernando. Teatro de rua no Brasil. *In*: CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. **Teatro de rua**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1996.

PERSAN, Alessandro. [Palestra virtual para turma da matéria Práticas de Rua, ECA/USP]. São Paulo, 11 de maio de 2020.

PETROVIC, Gajo. Reificação. *In*: BOTTOMORE, Tom (editor). **Dicionário do Pensamento Marxista**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

PICCOLO TEATRO. **Storia del Piccolo Teatro**. Disponível em: <https://www.piccoloteatro.org/en/pages/storia-del-piccolo-teatro> Acesso em 04 de dezembro de 2019.

PIMENTEL, Waneska. [**Entrevista** concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Maceió, 18 de maio de 2018 (gravação em áudio).

PINTO, Monilson dos Santos. A Dialética da Máscara Negra: Nego Fugido contra o Blackface. **Aspas**. São Paulo, v. 7. n.1. p. 153-164. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/131464> Acesso em 09 de dezembro de 2019.

PINTO, Monilson dos Santos. **Nego Fugido: O Teatro das Aparições**. Orientadora: Marianna Francisca Martins Monteiro. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/115853> Acesso em 28 de agosto de 2019.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRESTO, Rafael. [mensagens pessoais] Mensagens de WhatsApp recebidas por Alexandre Falcão de Araújo em 02 de julho de 2019.

PROJETO MÍMICAS. **Biografia de Étienne Decroux**. Disponível em: <http://mimicas.com.br/decroux1.html> Acesso em 04 de dezembro de 2019.

PUTTI, Alexandre. Confederação Israelita do Brasil pede afastamento de Roberto Alvim. **Carta Capital**. [on-line] 17 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/confederacao-israelita-do-brasil-pede-afastamento-de-roberto-alvim/> Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

RABETTI, Betti. Memória e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas. **O Percevejo**. Rio de Janeiro, n. 8, p. 3-18. 2000.

RBTR. Rede Brasileira de Teatro de Rua. **Carta do Hotel da Loucura**: XV Encontro da RBTR. Rio de Janeiro, setembro de 2014.

RAUEN, Margarida G.; MALUF, Sheila Diab; NEVES, Karla Fernanda Ribeiro. Boal: do exílio às diretrizes curriculares de Artes. In: GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes André Vieira (orgs.). **Penso Teatro**: Dramaturgia, Crítica, Encenação. Vinhedo, São Paulo: Ed. Horizonte, 2012, p. 202-219.

REIS, Luís. **Re: Dúvida sobre trabalho de Hermilo e... Continuando nossas conversas**. [mensagem pessoal]. Mensagem de correio eletrônico recebida por Alexandre Falcão de Araújo em 19 de novembro de 2019.

REIS, Luís. **TPN - Teatro Popular do Nordeste**: O palco e o mundo de Hermilo Borba Filho. Recife: Cepe, 2018a.

REIS, Luís. **[Entrevista** concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Recife, 31 de julho de 2018b (gravação em áudio).

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. O “Poeta Grandão” versus o “Homenzinho do Bumba Meu Boi”: rituais, máscaras e negociação na gênese do “Teatro do Nordeste”. In: BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; TELLES, Narciso (orgs.). **Teatro-máscara-ritual**. Campinas, SP: Alínea, 2012.

REIS, Carlos; REIS, Luís Augusto. **Luiz Mendonça**: teatro é festa para o povo. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005.

RIBEIRO, Hugo. Folclore versus parafolclore. **Música e Cultura**: revista on-line de etnomusicologia. n. 2, 2007. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-Folclore_Parafolclore.pdf Acesso em 07 de novembro de 2019.

RIO DE JANEIRO. Secretaria de Estado de Cultura. Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades. In: **Mapa de Cultura RJ**. Disponível em: <http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/grande-companhia-brasileira-de-mysterios-e-novidades>. Acesso em 05 de janeiro de 2020.

RISSI, Haylla. [mensagens pessoais] Mensagens de WhatsApp recebidas por Alexandre Falcão de Araújo em 27 de junho de 2019.

ROCCA, Lino. [mensagens pessoais] Mensagens de WhatsApp recebidas por Alexandre Falcão de Araújo em 05 de dezembro de 2020.

ROCCO, Marcelo. **[Entrevista** concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Crato, 10 de junho de 2019 (gravação em áudio).

ROCCO, Marcelo. **Entre a Metrópole e a Cidade Sagrada**: Uma análise comparativa entre o Obscena – Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte) e o Grupo Transeuntes (São João Del-Rei). Orientadora: Mariana de Lima e Muniz. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUBD-AMQQJ8> Acesso em 03 de junho de 2019.

SALLES, Nara. **Re: Pesquisa “Teatro de Rua na universidade”**. [mensagem pessoal] Mensagem de correio eletrônico recebida por Alexandre Falcão de Araújo em 29 de maio de 2017.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Teatro e formação de professores**. São Luís: EDUFMA, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Na oficina do sociólogo artesão**: aulas 2011-2016. São Paulo: Cortez, 2018a.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Construindo as Epistemologias do Sul**: Antologia essencial: Volume II: Para um pensamento alternativo de alternativas. Compilado por

Maria Paula Meneses... [et al.] – 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018b. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181203044534/Antologia_Boaventura_PT2.pdf Acesso em 18 de março de 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A universidade no século XXI**: para uma reforma democrática e emancipatória da universidade. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela Mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1999.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **Arguição para defesa de doutorado de Alexandre Falcão de Araújo**. [mensagem pessoal] Mensagem de correio eletrônico recebida por Alexandre Falcão de Araújo em 26 de fevereiro de 2021.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. [mensagens pessoais] Mensagens de WhatsApp recebidas por Alexandre Falcão de Araújo em 04 e 05 de dezembro de 2019.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. [Entrevista concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Maceió, 08 de maio de 2018c (gravação em áudio).

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **O Dueto Cômico**: da Commedia dell'Arte ao Cavalo Marinho. Orientador: Mario Fernando Bolognesi. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. Arlecchino e Mateus, Duas Máscaras Cômicas Demoníacas. **Anais Abrace**. v.13, n.1 (2012). Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2107> Acesso em 24 de abril de 2018.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **Os Palhaços nas Manifestações Populares Brasileiras**: Bumba-meu-boi, Cavalo-marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano. Orientador: Mario Fernando Bolognesi. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86882?show=full> Acesso em 21 de março de 2018.

SANTOS, Márcio Silveira dos. **Dramaturgia(s) para Teatro(s) de Rua**: procedimentos de criação no contexto das políticas culturais brasileiras. Orientadora: Fátima Costa de Lima. Tese (doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis, 2020.

SANTOS, Toni Edson Costa. [Entrevista concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Maceió, 09 de maio de 2018d (gravação em áudio).

SANTOS, Toni Edson Costa. **Narrativas na Rua**: da Inspiração Djeli às Rodas de Histórias em Maceió. Orientadora: Eliene Benício Amâncio Costa. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SANZ, Luiz Alberto. **Luiza Barreto Leite**: Teatro e jornalismo para a educação. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao/0238.html> Acesso em 24 de maio de 2019.

SAYURI, Juliana. O que a CPI das universidades paulistas quer discutir. **Nexo Jornal**. [on-line] 22 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/04/22/O-que-a-CPI-das-universidades-paulistas-quer-discutir> Acesso em 26 de abril de 2019.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2014.

SCHIAVO, Igor Emanuel de Almeida. **A Inclusão do Teatro de Rua no Ensino Superior**: Uma Experiência Metodológica no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados. Orientador: Fabio Dal Gallo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SCHIAVO, Igor. Compartilhar e resistir: o teatro de rua na universidade. **Anais GT Artes Cênicas na Rua**. v. 1. n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.periodicos.unir.br/index.php/cenicasnarua/issue/view/344> Acesso em 14 de outubro de 2020.

SCHIAVO, Igor. [Entrevista concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Dourados, 15 de novembro de 2017 (gravação em áudio).

SCHIAVO, Igor Emanuel de Almeida. **O papel do teatro na formação humana**: reflexões sobre o método de trabalho do “clandestino coletivo”. Orientador: Carlos Herold Júnior. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/36999> Acesso em 19 de julho de 2017.

SILVA, Amanuela Teotônio da. [mensagens pessoais] Mensagens de WhatsApp recebidas por Alexandre Falcão de Araújo em 18 de agosto de 2020.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de atores**. A escola de arte dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SILVA, Armando Sérgio da; GUINSBURG, Jacó. A escola de arte dramática de São Paulo e o Moderno Teatro Brasileiro. In: SILVA, Armando Sérgio da; GUINSBURG, Jacó (orgs.). **Diálogos sobre teatro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

SILVA, Igor de Almeida. [mensagens pessoais] Mensagens de WhatsApp recebidas por Alexandre Falcão de Araújo em 1º de julho de 2019.

SILVA, Letícia Monteiro. **A fundamentação de expedientes épico-dialéticos nos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo nos anos de 1958 a 1961**. Orientador: Alexandre Mate. Dissertação (Mestrado em Artes). - Universidade

Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/144380>>. Acesso em 18 de setembro de 2020.

SILVA, Sebastião de Sales. [**Entrevista** concedida a] Alexandre Falcão de Araújo. Natal, 24 de outubro de 2018 (gravação em áudio).

SILVA, Sebastião de Sales. **Saudades Z(é)**: metaforizando a construção do corpo brincante. Orientador: Robson Carlos Haderchpek. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/22628> Acesso em 25 de janeiro de 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SILVA, Valdir de Lima. **Arquivo Pessoal de Heliton Santana como Fonte de Informação e Memória**: a militância social na Paraíba. Orientadora: Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, João Pessoa, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19487> Acesso em 08 de março de 2021.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. [**Entrevista** concedida por videochamada a] Alexandre Falcão de Araújo. 05 de junho de 2020 (gravação em vídeo).

SOUSA, Maria Irani de. [mensagens pessoais] Mensagens de WhatsApp recebidas por Alexandre Falcão de Araújo em 11 e 12 de dezembro de 2019.

SOUZA, Eliene Benício de. **Teatro de rua**: uma forma de teatro popular no Nordeste. Orientador: Clóvis Garcia. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1993.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo. Perspectiva. 1979.

STERING, Gisele da Silva Santos. [mensagens pessoais] Mensagens de WhatsApp recebidas por Alexandre Falcão de Araújo em 21 de agosto de 2020.

STERING, Gisele da Silva Santos. **Processos de Montagem e Recepção do Espetáculo Leite**: Do Rio do Esquecimento ao Rio Madeira da Memória. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2019.

SUBTIL, Maria José Dozza. A lei n. 5.692/71 e a obrigatoriedade da educação artística nas escolas: passados quarenta anos, prestando contas ao presente. **Revista brasileira de história da educação**. Campinas-SP, v. 12, n. 3 (30), p. 125-151, set./dez. 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38815> Acesso em 31 de maio de 2019.

SUASSUNA, Ariano. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13169/ariano-suassuna>>. Acesso em 20 de Novembro de 2019. Verbete da Enciclopédia.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TADEU, Tomaz. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

TEODORO, Plínio. Roberto Alvim é demitido da Secretaria da Cultura após vídeo nazista. **Fórum**. [on-line] 17 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/politica/urgente-roberto-alvim-e-demitido-da-secretaria-da-cultura-apos-video-nazista/> Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

TEIXEIRA, Adailton Alves. [S. /.] **Centros Populares de Cultura**: arte e engajamento político. 15 de julho de 2020a. 1 vídeo (186 min). Publicado no canal Estudos de Teatro(s) de Rua. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xA9b6KUHkYY&t=6s> Acesso em 04 de dezembro de 2020.

TEIXEIRA, Adailton Alves. **[Entrevista concedida a]** Alexandre Falcão de Araújo. Porto Velho, 29 de setembro de 2020b (gravação em áudio).

TEIXEIRA, Adailton Alves. **Re: Tese Alê Falcão, para que tu possas ler alguns trechos em que és uma das personagens principais** [mensagem pessoal]. Mensagem de correio eletrônico recebida por Alexandre Falcão de Araújo em 18 de dezembro de 2020c.

TEIXEIRA, Adailton Alves. **Água de Chuchalho e sua caminhada pelo Brasil**. 28 de maio de 2019. Disponível em: <https://teatroempvh.blogspot.com/2019/05/agua-de-chuchalho-e-sua-caminhada-pelo.html> Acesso em 17 de junho de 2019.

TEIXEIRA, Adailton Alves. **Chicão Santos**: quatro décadas de teatro. 8 de dezembro de 2017a. Disponível em: <https://teatroempvh.blogspot.com/2017/12/chicao-santos-quatro-decadas-de-teatro.html> Acesso em 12 de abril de 2019.

TEIXEIRA, Adailton Alves. **A brincante Suely Rodrigues**. 8 de dezembro de 2017b. Disponível em: <https://teatroempvh.blogspot.com/2017/05/a-brincante-suely-rodrigues.html> Acesso em 12 de abril de 2019.

TEIXEIRA, Adailton Alves. Disputar a cidade, disseminar o afeto. *In: Ruarada*, Assis, nº 13. Set. 2016. Disponível em: <http://jornalruarada.blogspot.com.br/2016/09/disputar-cidade-disseminar-o-afeto.html> Acesso em 24 de setembro de 2019.

TEIXEIRA, Adailton Alves (org.). **Buraco d'Oráculo**: 15 anos de história – Para Muito Ser TÃO Ser, muito mais Cuscuz. São Paulo: Grafnorte, 2013.

TEIXEIRA, Adailton Alves. O que há para além dos muros que nos impõem? **Rebento**. São Paulo-SP. nº3, março 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/70> Acesso em 09 de setembro de 2020.

TEIXEIRA, Adailton Alves. **Identidade e território como norte do processo de criação teatral de rua**: Buraco d'Oráculo e Pombas Urbanas nos limites da zona leste de São Paulo. Orientador: Alexandre Mate. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2012.

TELLES, Narciso. **Teatro de rua**: dos grupos à sala de aula. Orientadora: Beti Rabetti. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do teatro e o teatro de rua**. 2ª ed. Porto Alegre: Mediação, 2012.

TEMPERO DRAG. LGBTQIA+. [s./.] 20 de novembro de 2018. 1 vídeo (5 min). Publicado no canal Tempero Drag. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EREoc40JBr8&t=180s> Acesso em 07 de dezembro de 2019.

TENDLER, Silvio. **Encontro com Milton Santos**: o mundo global visto do lado de cá. 1 vídeo (90 min). Rio de Janeiro: Caliban, 2006.

TESE ONZE. **O problema do Identitarismo** (parte 1) [s./.] 2018a. 1 vídeo (26 min). Publicado no canal Tese Onze. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4b3StHWY1ms> Acesso em 11 de dezembro de 2019.

TESE ONZE. **Resolvendo o Identitarismo** (parte 2) [s./.] 2018b. 1 vídeo (17 min). Publicado no canal Tese Onze. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SdXBbkwtNG8> Acesso em 11 de dezembro de 2019.

TESSER, Paula. Manguê Beat: hùmus cultural e social. **Logos**: comunicação e universidade. Rio de Janeiro, v. 14, n. 1 (2007). Disponível: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/15232> Acesso em 09 de dezembro de 2019.

TRINDADE, Jussara. Tá na Rua: memórias de um percurso. *In*: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs.). **Tá na Rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

TRÓPIA, Patrícia Vieira. A Política para o Ensino Superior do Governo Lula: uma análise crítica. **Cadernos da Pedagogia**. São Carlos/SP, ano I, vol. 2, p. 1-19, ago./dez., 2007. Disponível em: <http://www.cadernosdapedagogia.ufscar.br/index.php/cp/article/view/18>

Acesso em 19 de abril de 2019.

TROTTA, Rosyane (org.). **Ói Nós Aqui Traveiz**: a história através da crítica. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2012.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara; GOMES, Vánessia. **Teatro de rua – Discursos, Pensamentos e Memórias em Rede**. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro de rua no Brasil**: a primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (org.). **Tá na Rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

UESB. **Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Teatro**. Jequié: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Colegiado do curso de Teatro. S/a.

UFAL. **Projeto Pedagógico do Curso de Artes Cênicas**: Licenciatura em Teatro. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes – ICHCA, 2006.

UFAL. **Projeto Pedagógico do Curso de Teatro Licenciatura**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes – ICHCA, 2014. Disponível em: <http://www.ufal.edu.br/estudante/graduacao/projetos-pedagogicos/campus-maceio/teatro-licenciatura-2015/view> Acesso em 27 de julho de 2016.

UFAL. **Projeto Pedagógico do Curso de Teatro Licenciatura**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes – ICHCA, 2019. Disponível em: <https://bityli.com/8QQmw> Acesso em 09 de dezembro de 2020.

UFGD. **Projeto Político Pedagógico do curso de graduação em Artes Cênicas - Licenciatura e Bacharelado**. Dourados: Universidade Federal da Grande Dourados, Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, 2014.

UFGD. **Projeto Político Pedagógico do curso de graduação em Artes Cênicas - Licenciatura e Bacharelado**. Dourados: Universidade Federal da Grande Dourados, Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, 2017. Disponível em: https://portal.ufgd.edu.br/cursos/artes_cenicas/projeto-pedagogico Acesso em 07 de fevereiro de 2018.

UFMA. **Revisão do projeto pedagógico do curso de Licenciatura em Teatro**. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, Centro de Ciências Humanas, Coordenação do Curso de Teatro, 2015. Disponível em: www.teatro.ufma.br Acesso em 27 de julho de 2016.

UFT. **Projeto pedagógico do curso de Licenciatura em Artes – Teatro**. Palmas: Universidade Federal do Tocantins, 2009. Disponível em: <https://sites.google.com/a/mail.uft.edu.br/artes-teatro/o-curso> Acesso em 20 de setembro de 2016.

UFMG. **História da UFMG**. Disponível em: <https://www.ufmg.br/90anos/historia-da-ufmg/> Acesso em 25 de abril de 2019a.

UFMG. Teatro Universitário. **Histórico**. Disponível em: <http://www.coltec.ufmg.br/tu/#!/pagina/8/historico> Acesso em 24 de maio de 2019b.

UFPA. **Plano de curso Técnico em Ator**. Belém: Universidade Federal do Pará – Escola de Teatro e Dança, 2003. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B7uAx0yzrU9XRktWNmczYmwXNkU/edit> Acesso em 17 de maio de 2019.

UFPE. Centro de Ciências Jurídicas. **Sobre o Centro de Ciências Jurídicas**. Disponível em: <https://www.ufpe.br/ccj> Acesso em 25 de abril de 2019.

UFRJ. Escola Politécnica. **História**. Disponível em: http://www.poli.ufrj.br/politecnica_historia.php Acesso em 25 de abril de 2019.

UFRN. **Projeto político-pedagógico do curso de Licenciatura em Teatro**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Artes, 2005.

UFRN. **Projeto pedagógico do curso de Licenciatura em Teatro**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Artes, 2012.

UFRN. **Projeto Pedagógico do Curso Superior de Licenciatura em Teatro na modalidade presencial**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Artes, 2018. Disponível em: https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/curso/ppp.jsf?lc=pt_BR&id=2000158 Acesso em 21 de junho de 2019.

UFSJ. **Projeto pedagógico do curso de Licenciatura em Teatro**. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2013. Disponível em: http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/soces/Res012Conep2013_PPCTeatro_Licenciatura_Anexo.pdf Acesso em 27 de julho de 2016.

UFSJ. **Projeto pedagógico de curso Teatro - Bacharelado**. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2019. Disponível em: https://ufsj.edu.br/teatro/projeto_pedagogico.php Acesso em 07 de junho de 2019.

UFSJ. **Projeto pedagógico de curso Teatro - Licenciatura**. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2019. Disponível em: https://ufsj.edu.br/teatro/projeto_pedagogico.php Acesso em 07 de junho de 2019.

UFU. **Projeto Político Pedagógico do curso de graduação em Teatro, grau Bacharelado**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Artes,

2017. Disponível em: <http://www.iarte.ufu.br/teatro/projeto-pedagogico> Acesso em 21 de junho de 2019.

UFU. **Reformulação do Projeto Político Pedagógico do curso de Teatro – Licenciatura**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Artes, 2017. Disponível em: <http://www.iarte.ufu.br/teatro/projeto-pedagogico> Acesso em 21 de junho de 2019.

UFU. **Projeto Político Pedagógico Curso de Teatro Integral**. Proposta de Alterações e Reajustes na Estrutura Curricular do Curso de Licenciatura e Bacharelado - Habilitação Interpretação. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, Coordenação do curso de Teatro, 2009.

UNESP. **Proposta de alteração da Matriz Curricular**. Bacharelado em Artes Cênicas - Interpretação Teatral. São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2017.

UNESP. **Proposta de alteração da Matriz Curricular**. Licenciatura em Artes - Teatro. São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2015.

UNICAMP. **Projeto Pedagógico Bacharelado em Artes Cênicas**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2017.

UNICAMP. **Projeto Pedagógico Bacharelado em Artes Cênicas**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 200?

UNIFAP. **Projeto político-pedagógico do curso de Licenciatura em Teatro**. Macapá: Universidade Federal do Amapá, Departamento de Letras e Artes, 2012. Disponível em: <http://www2.unifap.br/teatro/projeto-politico-pedagogico/> Acesso em 27 de julho de 2016.

UNIR. **Projeto Pedagógico Curricular do Curso de Licenciatura em Teatro**. Porto Velho: Fundação Universidade Federal de Rondônia, Núcleo de Ciências Humanas, Departamento de Artes, 2015. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1_w5boRuQahRCLIR5ACdg4iYDtqqdX5Fu Acesso em 08 de setembro de 2016.

UNIRIO. **Projeto Pedagógico do Curso de Teatro – Licenciatura**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Escola de Teatro, 2018. Disponível em: <http://www2.unirio.br/unirio/cla/teatro/licenciatura/projeto-politico-pedagogio-2014.2> Acesso em 21 de junho de 2019.

UNIRIO. **Projeto Político Pedagógico do Curso de Bacharelado em Atuação Cênica**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Escola de Teatro, 2013. Disponível em: <http://www.unirio.br/prograd/ppc-dos-cursos-de-graduacao/ProjetoAtuaoCnica.pdf> Acesso em 08 de setembro de 2016.

UNIRIO. **Projeto Político Pedagógico do Curso de Bacharelado em Estética e Teoria do Teatro**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Escola de Teatro, 2012. Disponível em: <http://www.unirio.br/cla/escoladeteatro/teoria/PPC%20ESTETICA%20E%20TEORIA%20DO%20TEATRO-%20OUTUBRO%202013%20final.pdf/view> Acesso em 08 de setembro de 2016.

UNIRIO. **Projeto Político Pedagógico do Curso de Bacharelado em Estética e Teoria do Teatro**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Escola de Teatro, 2012. Disponível em: <http://www.unirio.br/cla/escoladeteatro/teoria/PPC%20ESTETICA%20E%20TEORIA%20DO%20TEATRO-%20OUTUBRO%202013%20final.pdf/view> Acesso em 08 de setembro de 2016.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS. **Historia**. Disponível em: <http://www.unmsm.edu.pe/home/inicio/historia> Acesso em 25 de abril de 2019.

USP. Faculdade de Direito. **A faculdade**. História. Disponível em: <http://www.direito.usp.br/> Acesso em 25 de abril de 2019.

USP. **Proposta de Reformulação Curricular**. Projeto Político Pedagógico: Bacharelado em Artes Cênicas. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Artes Cênicas, 2014a.

USP. **Proposta de Reformulação Curricular**. Projeto Político Pedagógico: Licenciatura em Artes Cênicas. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Artes Cênicas, 2014b

USP. **Programa da Disciplina CAC0601 - Práticas de Rua**. Disponível em: <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0601&verdis=1> Acesso em 1º de julho de 2019.

USP. **Projeto Político Pedagógico**: Bacharelado em Artes Cênicas. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Artes Cênicas, 2010.

VENCESLAU, Pedro. Sob protestos, CPI das universidades paulistas é criada na Assembleia de São Paulo. **O Estado de São Paulo**. [on-line] São Paulo, 24 de abril de 2019. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,em-sessao-tumultuada-cpi-das-universidades-e-instalada-na-assembly-de-sao-paulo,70002803081> Acesso em 26 de abril de 2019.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro, oba! Campinas: Unicamp, 1996.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: Dramaturgia e convenções. Campinas: Unicamp, 1991.

VERTENTE. *In*: Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/> Acesso em 25 de junho de 2020.

VIANNA, Renato. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019a. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359273/renato-vianna> Acesso em 24 de Maio de 2019. Verbetes da Enciclopédia.

VIANNA, Klauss. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019b. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349623/klauss-vianna> Acesso em 11 de dezembro de 2019. Verbetes da Enciclopédia.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. *In*: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Vianninha**: teatro, televisão, política. Organização de Fernando Peixoto. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**. Funarte: 2007.

VIERA, Lurdes de Campos. **Linha de ação e trabalho das Pombos-gira**. 29 de maio de 2015. Disponível em: <http://mensagemroaruanda.blogspot.com/search/label/Pombagira> Acesso em 03 de fevereiro de 2020.

VIEIRA, Vanessa. Lei de criação da Universidade de Brasília completa 55 anos. **UnB notícias**. Brasília, 15 de dezembro de 2016. Disponível em: <http://www.noticias.unb.br/76-institucional/1137-universidade-de-brasilia-completa-55-anos> Acesso em 24 de junho de 2019.

VILLAS BÔAS, Rafael. **CPC e MST**: formas e dinâmicas produtivas do teatro político brasileiro em dois tempos históricos. Palestra no 4º Encontro do Seminário Virtual da Rede Nuestra America. [s.l.] Junho de 2020. 1 vídeo (121 min). Publicado no canal Terra em CENA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VZCwZoeB-us&t=1s> Acesso em 26 de agosto de 2020.

VILLAS BÔAS, Rafael. CPC e MST: formas e dinâmicas produtivas do teatro político brasileiro em dois tempos históricos. **Sala Preta**. São Paulo. v. 19, n. 1. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156304> Acesso em 17 de novembro de 2020.

VILLAS BÔAS, Rafael L.; PINTO, Viviane C.; ROSA, Simone M. Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal: formação pela práxis. **Urdimento**. Florianópolis, v.1, n.34, p. 36-47, mar./abr. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019036> Acesso em 18 de novembro de 2020.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

XAVIER, Nelson. Meus anos dourados foram no MCP. *In*: COELHO, Germano. **MCP**: história do movimento de cultura popular. Recife: Ed. do Autor, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZANNI. *In*: DIZIONARIO di Italiano Il Sabatini Coletti. Milão: Rizzoli Education, 2018. Disponível em: https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/Z/zanni.shtml Acesso em 03 de janeiro de 2020.

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

Anexos da tese de doutorado

TEATRO DE RUA E UNIVERSIDADE:

Imbricamentos entre o popular e o político
no ensino superior público de teatro no Brasil

ALEXANDRE FALCÃO DE ARAÚJO

São Paulo
2021

ENTREVISTAS TRANSCRIADAS

Sumário

Uma caminhante-artista, trilhando sendas entre a academia, as aldeias, as ruas e os palcos: Arami Arguello	4
José Parente: atuando no fomento e (re)florescimento da cena teatral douradense.....	18
Das pesquisas compartilhadas e trajetórias enredadas: relatos das práticas e reflexões de Ariane Guerra e Marcos Chaves	31
Nas salas de aula, grupos, ruas e aldeias: um passeio pelos itinerários de formação teatral, crítica e pedagógica de Joi Dias e Raíque Moura	54
Das memórias, práticas, afetos e críticas: o teatro de rua no entrecruzamento da trajetória de Igor Schiavo.....	76
Entre comunidades, ruas e escolas: as boas “desculpas” de Ricardo Araújo para fazer teatro.....	89
As andanças de Abides de Oliveira pelas ruas alagoanas, circulando, escrevendo e produzindo teatro de rua.....	107
No trupé com Meson de Lira.....	123
Do riso ao choro, do palco à rua, uma trajetória formativa pelos olhares e palavras de Waneska Pimentel	140
Narrativas de jovens protagonistas negras da cena teatral alagoana: Gessyca Geiza e Wanderlândia Melo	170
Memórias de aulas, ensaios, temporadas e palhaçadas trazidas à tona frente à imensidão do mar: uma conversa com Ivanildo Piccoli.....	192
Pernas de pau, sensibilidade, vozeirão e criticidade: cenas estético-pedagógicas do artista-educador Toni Edson, nas ruas e salas de aula.....	211
De pisadas fortes e pisadas suaves	
A dança de Telma César nas ruas, periferias e cursos universitários.....	229
Atuadores-lutadores, utópicos e resistentes: fragmentos da história do Ói Nós Aqui	
Traveiz nas ruas e terreiras, pela voz de Paulo Flores	252
Entre a história, a crítica e o jornalismo cultural: Um pouco da trajetória do teatro de rua pernambucano pelas memórias e pesquisas de Leidson Ferraz.....	267
Entre a escuta da história e a escuta do presente	
Luís Reis e o legado de Hermilo Borba Filho.....	276
Um olhar para o teatro popular e político pernambucano, a partir das pesquisas e memórias de Rudimar Constâncio.....	297
O ativismo pedagógico de Bruno Siqueira: sopros engajados pra varrer séculos de poeira colonial por sobre nossas mentes-corpos e nosso teatro	307
De fitas, cantos, cores e emudecimentos: Sebá vestindo o boi na universidade.....	321
Vai brincar lá fora! Ana Caldas nas sendas do teatro de rua	338
Dos afetos e memórias de rua de Alexandre Mate	
Tessituras entre a Vila Anastácio, a Unesp e outras tantas ágoras da Pólis.....	356
Por uma ocupação política, lúdica e lúcida da rua: Adailton Alves e o teatro de rua na Unir	373

Uma caminhante-artista, trilhando sendas entre a academia, as aldeias, as ruas e os palcos: Arami Arguello¹

Entre escritas de projetos, produção cultural e fruição da vida e da arte, Arami me recebeu no espaço cultural Casulo, uma iniciativa de sua família para a cena artística douradense. O início da conversa tinha como trilha sonora os cantos e toques afro-brasileiros, já que era horário de aula de capoeira. No início do papo tínhamos ainda a presença de Raique Moura, ator e educador que também é parceiro dos projetos do Casulo e que por vezes ajudou Arami a lembrar de algumas das passagens citadas nesta entrevista. A conversa foi regada à tereré, uma infusão de erva-mate servida com água fria, originária da cultura guarani. A bebida não poderia ser mais apropriada para a conversa que tivemos, em que, com delicadeza e apropriação, Arami contou um pouco de sua trajetória pelas cenas da existência, ora dando risadas, ora se emocionando com a beleza e a integridade das experiências compartilhadas.

Entra um coro de atores representando enfermeiros empurrando uma maca com uma mulher. Fazem sons de sirene e correm pelo espaço.

[...]

Mulher: Tô escutando essas músicas de novo!!! (*Os Seres Encantados fazem sons da natureza*). Já faz tanto tempo que eu parei de escutar!

Seres Encantados: A senhora tem que voltar a fazer suas bênçãos e contar suas histórias.

Mulher: Hoje em dia ninguém mais tem tempo para ouvir.

[...]

Benzedeira: Por isso eu fiquei internada. O doutor me dizia: "A senhora é bipolar". Não doutor! Eu sou polo terra! O que eu preciso é de um lugar para manifestar o que eu sinto. Aí eu vim para o teatro!

Cena do espetáculo "Cidade desterrada", do grupo Pombas Urbanas.

Então, minha história é uma volta pelo mundo. Nasci na Alemanha, numa cidade chamada Marburg, no estado de Hessen; a cidade dos Irmãos Grimm. Uma cidade muito pequeninha. Mas aí, em seguida — eu era bebê ainda — nós voltamos para o Brasil. Meus pais estavam concluindo a graduação, fizeram um intercâmbio e acabei nascendo por lá. Mas, não foi tão planejado. Depois, voltamos para cá. Aí morei em Porto Alegre, Santa Catarina e depois Paraná. Ainda na infância morei em vários lugares. No Paraná já começo a lembrar, minha memória já alcança.

Estou tentando me lembrar, no Paraná acho que tinha cinco anos, acho que morei lá dos três aos cinco anos, em Pato Branco. Tenho boas memórias dessa época. Lembro que quando tinha seis anos voltamos para a Alemanha, desta vez fomos morar em

¹ Entrevista com Arami Arguello, realizada na noite de 13 de novembro de 2017, no espaço cultural Casulo, em Dourados/MS. Transcrição de Luciana Oliveira, transcrição por Alexandre Falcão de Araújo.

Hamburgo, e acabamos ficando sete anos. Lá que comecei a fazer teatro, porque a escola onde estudava era regada de atividades culturais e tinha teatro. Só mais tarde comecei a participar de grupos independentes.

Mas, essas últimas mudanças entre Alemanha e Brasil foram um choque cultural para mim, tanto a ida quanto a volta. Da época de bebê nem lembro, mas quando fui para a Alemanha com seis anos foi bem difícil para mim. Quando voltei também foi difícil porque eu idealizava o Brasil. Foi difícil também porque fui alfabetizada em alemão, então teve essa “fricção”, da escola, da escrita. Em relação à escrita até hoje ainda peno um pouco.

No Paraná já frequentava aldeias indígenas porque na época minha mãe já trabalhava com os Guarani Mbyá. Lembro que às vezes ela também frequentava aldeias Caingangues, mas o foco dela era sempre Guarani, por causa da língua, que ela já falava. A temática das aldeias para mim sempre foi muito orgânica, nunca tive um estranhamento, porque desde criança frequentava esses meios. Estive também com o MST em acampamentos, porque meu pai está mais ligado a esse movimento. Meus estranhamentos foram mais com relação aos preconceitos das outras classes e tudo mais. Aqui em Dourados, principalmente, porque lá em Pato Branco, por exemplo, nós estávamos mais inseridos no meio de pequenos camponeses e agricultores. Era outro ambiente. Aqui já é mais exposto. O agronegócio é uma coisa mais delicada. Mas aí voltei da Alemanha e morei no Paraná, em Francisco Beltrão, que é uma cidade vizinha de Pato Branco. Morei lá um ano e depois vim para Dourados. Tinha 14 anos quando saí do Paraná, morei quase um ano em Beltrão e vim pra cá. Fiz 15 aqui.

Quando nós chegamos em Dourados, eu e minha irmã mais nova entramos no Imaculada, que é uma escola particular importante da cidade. Foi uma decisão elaborada, meus pais pensavam que pela educação franciscana ia ter uma perspectiva mais alternativa, mas não tinha. Hoje existem outras escolas particulares mais elitizadas do que ela, mas na época, ela era a mais elitizada. Então, a gente estudava com os filhos dos fazendeiros mesmo e havia um estranhamento cultural. Lembro que no Paraná era outra cultura, mesmo a indústria cultural, acho que estava em outro momento lá. Ainda se ouvia Legião Urbana e outras bandinhas que eu estava curtindo. Aí quando vim para cá, o ritmo predominante já era o sertanejo. Isso foi por volta de 2007. Posteriormente, lembro que fui visitar meus amigos em Beltrão e eles já estavam escutando Sertanejo. Falei: “Caralho, que é isso, mano?”

Mas, quando vim para Dourados era só isso que rolava e tinha a questão ideológica nas escolas. Os professores também portavam um discurso complicado. Até os professores de História, Geografia. Tinha um professor de Geografia super fascista, lembro que um dia

ele fechou a porta da sala e escreveu bem grande em vermelho: “MST” e aí começou. Ele falou: “Hoje, a gente vai falar sobre o MST”. E começou a descer lenha no movimento porque acho que ele tinha um membro da família que já tinha sido do MST e era picareta, algo assim. Nem lembro ao certo do discurso do cara. Só lembro da cena, sabe? E a galera interagia com o professor, porque tinha experiência dessa outra perspectiva. Lembro desses momentos. Me senti totalmente estranha naquele lugar. Não sabia nem argumentar naquele meio, era difícil, porque estava sozinha no meio de um monte de gente.

Houve uma série de desconfortos nesse sentido, mas o estopim foi uma situação que aconteceu com a minha irmã, que estava ainda no Ensino Fundamental. Ela e o coleguinha dela deviam ter por volta de 11 anos, pois ela é cinco anos mais nova que eu. Minha irmã falou: “meu pai trabalha com o MST”. E o menininho: “Ah, meu pai já matou um”. Aí ela ficou chocada. Quando ela contou para a família, a gente decidiu sair da escola e fomos para uma escola pública que tem aqui, a Escola Presidente Vargas, que foi uma ótima opção porque a gente tinha uma educação inserida mesmo na diversidade. Lá estavam também alguns filhos de fazendeiros, que não conseguiam acompanhar o ritmo das outras escolas particulares. Mas também havia indígenas, mais pessoas negras, enfim, tinha greve, havia essas outras problemáticas que acabam fazendo parte da formação de quem está naquele meio.

Para falar agora sobre meu envolvimento com teatro em Dourados preciso citar uma pessoa bem importante: o Fabrício Moser. Ele é ator e é daqui de Dourados. Atualmente ele não mora mais aqui. Mas, quando ele se formou em Artes Cênicas em Santa Maria, quis voltar para cá com a missão de fazer acontecer o teatro na sua própria cidade. E ele voltou nesse gás. É uma pessoa muito positiva e com muita energia. Muito inteligente nesse sentido de conseguir reunir pessoas. Aí nessa época teve um movimento cultural bem legal, capitaneado por ele. Em parceria com a universidade ele abriu um projeto de extensão para formar um grupo universitário de teatro e entrei nessa leva. Chamava Cia Tudo. Ele também tinha um grupo mais profissional que se chamava Hendy — um nome guarani que significa brilho, brilhar. A Taiane Petelin, que faz Artes Cênicas na UFGD, era do Hendy. Para mim, era: “Nossa! Caramba! Tudo, esse grupo”. Ficava admirando, achava o máximo. Então, comecei a fazer parte da Cia Tudo, isso foi bem na época em que estava no terceiro ano. Tinha parado de fazer teatro quando voltei da Alemanha. Aí aqui, por meio do Fabrício, me reconectei ao teatro. Ele tinha essa garra, uma vontade de produzir as coisas aqui no interior. Achei isso muito motivador e me dei muito bem com esse grupo de pessoas.

Na escola sempre me senti fora do contexto, mesmo na Escola Presidente Vargas. O período escolar foi estranho para mim aqui no Brasil. Mas, me identifiquei muito com a

Cia Tudo, me senti muito à vontade com eles. Acho que foi o primeiro momento aqui em Dourados em que realmente me senti integrada, sabe?! Ainda mais fazendo teatro, pois a gente acaba realmente se integrando. Essa experiência foi gerando um tesão pelo teatro, gostava muito de fazer e percebi que tinha uma habilidade quando fazia. Era imediato, algo que me consumia, que tinha vontade de fazer cada vez mais. O Fabrício foi me incentivando muito também.

A gente ensaiava em alguns espaços da UFGD e também em algumas escolas onde o grupo tinha parcerias. O Fabrício organizava mostras independentes, ele tinha isso mesmo de conseguir mobilizar as pessoas. Era muito legal. Lembro de pelo menos duas mostras que ele conseguiu mobilizar. Uma que participei era a 'Se Mostra Dourados'. Se Mostra Dourados, porque a gente tinha que se mostrar diante dessa sociedade machista e do agronegócio. Juntamos todo mundo que era dessa leva e a ainda tiramos uma foto com todo mundo meio seminú, se mostrando mesmo. Em cima dos peitos e do sexo a gente escreveu "Se mostra". Divulgamos em outdoor e tudo. Até meu pai estava nessa.

Não havia falado disso antes, mas meu pai também me inseriu no meio do teatro, porque ele sempre fez teatro amador e nessa época estava com a galera do grupo. Ele inclusive saiu no outdoor. Os alunos dele ficaram chocados. Foi ótimo. Aí apresentei um esquete de Harold Pinter e um texto do Lorca, que nem lembro direito. Lembro que comecei a me deparar também com o estresse do teatro. Porque o Fabrício queria também aos poucos deixar de ser o centro motivador. Então, ele começou a sugerir que a gente formasse núcleos divididos por áreas, por subgrupos, e aí a gente começou a montar essa peça do Lorca meio independentemente, sem ele. Lembro que foi um pouco difícil a gente conseguir se organizar sem ter a liderança dele, mas tinha que acontecer, a gente tinha que fazer acontecer. Mas, no final, no momento de apresentar, foi um tesão, foi muito legal. Foram minhas primeiras experiências. Apesar da linguagem ser mais amadora, havia um envolvimento, uma dedicação profissional mesmo, de realmente dar valor.

Nessa época também começou o Festival Internacional de Teatro (FIT), no qual o Fabrício também teve um papel muito importante na formação. Comecei a trabalhar como "anja" e matava aula na escola para trabalhar no festival. O teatro começou a me envolver por completo e até me empolgo contando que eu era anja dos grupos internacionais. Comecei a aprender muito com o festival também.

Foi mais ou menos nesse período em que o Curso de Artes Cênicas da UFGD começou. Estava no terceiro ano do ensino médio e tive algumas amigas, que também participaram desse grupo, que tentaram vestibular fora de Dourados, para Artes Cênicas. Em seguida tentaram na UFGD e passaram, começaram a fazer aqui. Fui nessa onda,

tentei na Unicamp, mas também não passei. Tentei aqui e aí passei. Então, entrei para o curso, fui da segunda turma. No começo, lembro que foi um pouco difícil porque foi um período de muita escassez cultural.

Logo no começo, principalmente para a primeira turma (mas no meu primeiro semestre também acontecia isso), os professores que davam aula eram da área de Letras e acho que a primeira professora específica da área a entrar no curso foi a Carla Ávila. Ela é formada em Dança, mas que engloba Artes Cênicas. A chegada dela foi um respiro.

Mas, era um pouco difícil. O curso era noturno, a universidade era muito escura. Hoje o que vou contar acontece menos, mas na época em que entrei para o curso de Artes Cênicas, muitas pessoas que entravam não sabiam exatamente o que era Artes Cênicas ou tinham uma experiência na igreja, já tinham outros valores atrelados ao teatro. Então, me sentia um pouco deslocada no começo. Tinha meu grupinho, mas me destacava negativamente, porque não conseguia me integrar tanto quanto, por exemplo, na Cia Tudo.

Também me deparava com pessoas que entraram em Artes Cênicas simplesmente porque precisavam ter um curso superior. Havia também colegas como o Thiago, cujo apelido era Sono. Ele tinha esse apelido porque trabalhava o dia inteiro em trabalhos pesados, como em usina, mas aí quando chegava na aula ele dormia. Porém, ele começou a ter realmente interesse no curso. Ele era uma pessoa sensível, mas com muitas dificuldades. Ele me pedia ajuda para ler os textos, para escrever. Ele falava: “Eu não sei escrever direito”. E aí eu pensava: “Caramba!”.

Um tempo depois pensei em tentar transferência para outra universidade. Acho que nem tentei, mas pensei em desistir do curso. Ao mesmo tempo parece que não queria largar essa realidade, sabe? Na época também achava que era uma hipocrisia simplesmente querer ir para outro lugar, pois tudo aquilo mexia tanto comigo: aquela realidade, aquelas pessoas que estavam ali comigo se formando. Aí começou a nascer um sentimento em mim de que tudo aquilo talvez trouxesse uma outra formação em Artes Cênicas para mim e para as pessoas que ficaram no curso. Porque muitas também desistiram. As pessoas que ficaram, como o próprio Sono, foram tendo uma relação muito pessoal com o curso. Era uma relação muito peculiar de, principalmente nos trabalhos performáticos, falar sobre a vida delas, sobre essa vida dura e árdua.

Tive um colega, por exemplo, que apanhava em casa, pelo fato de ser gay e porque os pais não aceitavam. Então, era uma grande carga. Nem conheço os pais dele e ele quase não falava disso, mas nos trabalhos isso aparecia demais. Ele era muito talentoso também, tinha uma potência muito grande, principalmente por essa diluição entre o real e a ficção. Nesse processo, os professores foram chegando, o quadro de professores foi

melhorando e o próprio bloco de aulas ficou pronto, o que também era uma lenda que nunca ia para a frente por conta dos processos de licitação.

Quando o bloco ficou pronto foi aquela alegria. Então, comecei a me sentir parte dessa família que é o Curso de Artes Cênicas. Até hoje quando vou no núcleo, fico assim: “Ai, como eu tenho vontade de pintar essas paredes”. Parece que é minha casa um pouco. Mas percebo que o curso já mudou muito nesse sentido. Acho que peguei um momento mais difícil. É incrível. Atualmente já existe uma outra ideia do que é Artes Cênicas aqui. Mudou muito. Muita gente me fala hoje: “tenho vontade de fazer Artes Cênicas”, porque são pessoas que assistem aos espetáculos do povo de Artes Cênicas ou participam das oficinas, pois a formação que o curso dá para a comunidade, para a sociedade aqui, é muito grande.

A influência do curso de artes cênicas na cena de Dourados é fundamental. Então, o entendimento sobre Artes Cênicas acho que está bem mais difundido. No começo as pessoas não sabiam exatamente o que era Artes Cênicas. Hoje, a maioria dos grupos está ligada à universidade. Existe o Sucata, que é um espaço tocado por um grupo de artistas independentes. Eu mesma, por exemplo, componho o elenco da Judith² e do grupo Mandi’o, que querendo ou não são trabalhos bem independentes, só que estão ligados à universidade pelas pessoas que os compõem e às vezes pelo espaço que a gente utiliza. Então, acho que o curso também tem esse papel para além da sala de aula.

É engraçado ver que num feriado, por exemplo, ou até no período de férias, a universidade está parada, mas no Bloco de Artes Cênicas, em cada sala, tem gente produzindo alguma coisa. E não é necessariamente uma produção da universidade para um trabalho acadêmico pelo qual os estudantes serão avaliados. São projetos que a gente quer fazer. Então, acho que tem uma importância muito grande. Por outro lado, existe uma crítica do meu pai, por exemplo, de que os grupos amadores daqui quase não existem mais. Antes do curso existir existiam vários grupos amadores e depois que o curso foi se estruturando esses grupos se diluíram. Acho interessante essa crítica do meu pai. Ele mesmo parou de fazer teatro por um tempo.

Um aspecto que me marcou positivamente no curso foi a receptividade que ele teve em relação à região onde está inserido. Pude desenvolver o desejo de trazer a minha experiência nas aldeias para a cena. Acho que isso principalmente pelo interesse que a Carla³ teve. Também não sei se outros professores, na época, teriam esse interesse. Acho que o próprio curso me auxiliou num caminho coerente de entender como levar a temática

² Espetáculo teatral infantojuvenil *Judith e sua sombra de menino*.

³ Profª Carla Ávila.

indígena para a cena de uma maneira mais ética. Também assisti aulas em outros cursos, como História, Ciências Sociais e estive ligada a projetos também. Por exemplo, o Teatro da Terra, que era uma parceria entre o Curso de Artes Cênicas e as Ciências Sociais. Outro projeto era o Cantos e Danças Guarani Kaiowá, uma parceria entre História e Artes Cênicas. Na Unicamp, na minha qualificação do mestrado, inclusive, foi muito bonito porque quando atualizei o meu currículo, em uma parte do memorial descrevi toda a minha experiência na graduação e a banca valorizou muito isso, esse perfil extensionista do curso daqui e da minha carreira, da minha trajetória pelo curso.

Quando estudo lá em Campinas, em Barão Geraldo, na Unicamp, percebo essa diferença. Percebo, claro, talvez uma qualidade técnica diferente, mas é um curso em que o público é muito mais elitista, é um curso integral. Quando venho para cá, me orgulho disso, de que existe essa outra malha que compõe o curso. Acho que isso é bonito, mas está mais próximo da realidade que a gente precisa tocar, falar, expressar. Acho que são essas pessoas mesmas que precisam estar no curso. A minha orientadora da Unicamp sempre comenta: “Nossa, é um outro público que faz o curso”. Após-graduação da Unicamp até abre mais, acho, porque aí entra gente de todo o Brasil, mas a graduação é bem elitista, querendo ou não. Uma nata lá de Campinas que faz. Isso traz outra experiência para o curso.

Então, essa característica extensionista do curso acho que é bem legal, pois os projetos Teatro da Terra e Cantos e Danças Guarani Kaiowá foram fundamentais na minha formação e neles nós não estávamos na universidade. Estávamos fora da universidade, em lugares totalmente diferentes, mas lugares muito abertos a qualquer proposta, lugares férteis de criação, onde todo mundo nos recebeu de braços abertos. No Cantos e Danças nós aprendemos muito. Aprendemos muitos cantos, aprendemos muito sobre a importância do canto e da reza como expressões de militância.

O projeto Cantos e Danças era coordenado pela minha mãe, a Graciela Chamorro e pela Carla, e tinha por objetivo gravarmos um CD com os grupos de canto que já praticavam o canto cotidianamente, semanalmente, que tinham esse conhecimento vivo nas comunidades, tanto nos acampamentos quanto nas reservas da região. Nós já conhecíamos alguns grupos, mapeamos mais alguns e então começamos a visitá-los sempre. E aí acabou se instaurando sempre um ensaio deles, porque quando nós íamos para as comunidades eles preparavam para a gente um repertório, o que eles queriam nos apresentar.

No começo, havia uma característica muito festiva. Eles confeccionavam as roupas com muita lã, pois hoje eles usam muita lã para substituir as penas. Eles fazem uns

“potyzyinhos”, que são as florezinhas. Antes eles faziam com pena, hoje é com lã. Na época nós tínhamos um dinheiro do projeto destinado a esse tipo de material. Então, nós sempre levávamos lã, um lanche e frutas. Tínhamos essa troca e eles confeccionavam as coisas deles – os *jeguakás* (os adornos da cabeça) já nos recebiam cantando e nos mostravam o material. Aí começamos a ir com toda a equipe do Mandi’o⁴ e, às vezes, levávamos jogos teatrais, porque a ideia era mesmo ter uma troca de conhecimentos e aprendermos mais sobre a importância da arte nesse processo. Minha mãe, às vezes, levava alguns exercícios de voz porque ela também tem uma formação em música. No final conseguimos reunir todos esses grupos na Caixa Preta da UFGD e gravamos um CD. Depois, entregamos uma quantidade de cópia para eles, que até hoje eles comercializam.

A Carla e minha mãe também produziram material acadêmico, escreveram artigos e tudo mais sobre isso, mas para mim foi muito mais o aprendizado sobre a potência da arte, totalmente diluída na vida, sem ter nem a palavra arte necessariamente na língua. Para mim isso é claro, nas comunidades guaranis e kaioiwás, o que chamamos de arte está totalmente ligado a todas as atividades, mas também à luta pela terra. Então, em muitas comunidades, como Guracambi e Itaum - que são duas comunidades das quais a gente acabou se aproximando muito, que estão em território de conflito, estão acampados - eles se reconectam novamente ao canto, à dança, às rezas, aos ritos, à Festa do Milho e a tudo mais, porque isso é importante naquele momento de luta. Nesse sentido, isso é eficiente. Isso os protege e traz todo o campo simbólico e religioso, espiritual, mais para perto.

Então, quando eles cantam é como se estivessem caminhando pelo tempo e acessando um outro tempo duplo, outro tempo paralelo ao nosso em que tudo é sagrado. Reconectando-se a isso, nós também nos tornamos mais fortes aqui, no agora. Isso em um momento de tensão e conflito é essencial. Desde sempre faço um paralelo com as Artes Cênicas, pois acho que é isso mesmo que a gente também faz. Nós também acessamos esses duplos. Para mim tudo isso é extremamente espiritual também, por isso que me identifico muito. Então o canto tem a função do caminho pelo tempo e tudo mais.

Em termos de poética isso foi riquíssimo para mim, tanto que se desdobrou no *Ára Pyahu* e no meu TCC na época e depois foi caminhando. Mas, para mim foi essa poética que consegui relacionar. Acho que não teria essa oportunidade se tivesse estudado na Unicamp, onde antes queria fazer a graduação. É claro que tem a questão da minha mãe e de toda a minha história familiar, mas se não fizesse aqui, não sei se teria me aprofundado, criado sensibilidade para essa poética, sabe?

⁴ Grupo dirigido pela professora Carla Ávila, focado na temática indígena.

Agora, falando um pouco mais dos pontos negativos do curso, tenho claras as imagens de, no primeiro ano, principalmente, pegar o busão à noite, naquela escuridão, porque na época a BR não tinha luz. Era tipo uma viagem pelo espaço e com o ônibus lotado. A maioria dos estudantes eram trabalhadores, que estudavam à noite porque trabalhavam durante o dia. Aí quando chegávamos na universidade, encontrávamos aquela universidade escura também. É diferente estudar durante o dia, porque tem mais vida, tem mais movimento. À noite é um peso, e quando abriu o núcleo de artes cênicas, o ônibus não chegava até lá. Então, a gente tinha que ir andando pela escuridão até chegar. Era a trilha 2 pelo espaço. Mas, da metade para o fim do curso, quando chegava no núcleo e encontrava a minha galera, estava tudo bem. Mas, o caminho até lá era difícil demais.

Tinha também a questão da escassez cultural. Muitas vezes eram difíceis as trocas entre os colegas. No começo, principalmente, achava isso triste, porque eu era uma referência de quem já tinha assistido mais peças, mas achava um absurdo, porque eu nem tinha toda essa experiência, mas diante do cenário acabava acontecendo isso. Depois que o processo seletivo começou a acontecer via Sisu, com a nota do Enem, começaram a vir mais pessoas de fora, aí mudou também a característica do curso.

Teve o fato também de que a universidade, principalmente na gestão anterior da reitoria, era a maior produtora cultural, que fomentava mais shows e os festivais de teatro, música e audiovisual. Então, isso por um lado é positivo, mas por outro não é tão positivo porque a gente dependia quase que exclusivamente da universidade para fazer contraposição à uma formação cultural terrível que é o sertanejo, que é tudo isso que está ao nosso redor. Acho que esse é um ponto negativo na minha formação, talvez se tivesse ido para outra cidade teria vivido mais a efervescência cultural.

No Festival Internacional de Teatro promovido pela universidade aconteceu também meu primeiro contato com teatro de rua. Na primeira edição do festival participei de uma oficina com Nanny Cogorno, que é um palhaço argentino, e no final a gente ia para a rua com os nossos palhaços. Foi muito legal. Acho que foi a minha primeira experiência na rua mesmo. Ah, também lembro muito do espetáculo *A Pereira da tia Miséria*⁵, que acho que veio duas vezes para cá.

Mas, a minha principal experiência na rua foi com o Moenda⁶. Era sempre muito gratificante. No final da apresentação estávamos exaustos, mas tínhamos um sentimento de gratidão com a rua. Acho que as apresentações mais legais foram em contexto de assentamento rural. Apresentamos na Feira de Juti, que é uma feira de sementes crioulas

⁵ Espetáculo do Núcleo Ás de Paus, de Londrina/PR.

⁶ Grupo dirigido pelo professor José Parente.

que acontece aqui em Dourados. Foi um público muito especial, porque a peça trata da questão agrícola e de injustiça. Foi muito legal porque teve muita interação do público e foi muito divertido porque a galera chamava o Sr. Osvaldo (o capitalista da história) de ladrão e argumentava conosco. Ficava uma sensação deliciosa depois de apresentar. Parece que a gente fica imerso naquilo por um tempo. É muito legal. Ah, o Hendy tinha peças de rua também, mas nesse caso só assisti.

Tive algumas experiências durante o curso que não foram bem na rua, mas, em espaços mais abertos. Antes de o bloco de artes cênicas estar pronto nós fizemos o nosso Projeto, que é a primeira montagem com todo mundo antes de separar as turmas de bacharelado e licenciatura. Montamos *Sonho de uma Noite de Verão*, com direção do Dadico⁷. Na época tinha uma proposta, não sei se hoje ainda tem, em que todas as disciplinas de certa forma se voltavam para a montagem. Então, por exemplo, a disciplina de corpo também orientava corporalmente a montagem. Por isso, a montagem acabava sendo de todo mundo, mas foi o Dadico quem assumiu a direção geral. A estreia foi no espaço perto da Facali, num bosquinho que tem ali. Foi muito legal.

Fizemos também o Comover, que já era mais voltado para a dança-teatro. A professora era de Dança, a Chris (Christiane Guimarães de Araújo). Tínhamos a proposta de interagir com o espaço externo, urbano. Nós estreamos na UFGD, no campus, lá na Facali também. Era uma apresentação de encerramento da disciplina. Depois a gente começou a apresentar fora da universidade. Nós apresentamos na praça Antônio João, pelo FIT. Usamos todos os espaços da praça, até a fonte, pois tinha a proposta de interação com o espaço.

Saindo um pouco da experiência da universidade, acho que Dourados já está precisando de outros núcleos, outras referências para formação em teatro, porque a referência de Artes Cênicas está muito voltada para a UFGD. Por exemplo, fora da universidade curso de teatro mesmo, acho só que tem no Sucata. Aqui no Casulo nós tínhamos. Paramos com o curso, mas vamos voltar. Na Blanche⁸ acho que também não tem mais. Há também os projetos da prefeitura que contratam educadores de teatro por um período. Mas, faltam cursos regulares, permanentes, de formação, que formem jovens. Existe uma escassez nesse aspecto. Acho que, por exemplo, o Casulo tem vontade de produzir eventos que não estejam necessariamente ligados à universidade. Mas, acho que isso é natural, vai acontecendo.

O Casulo é um espaço cultural que tem dois anos. Ele surge de um desejo da minha

⁷ Prof^o João Marcos Dadico Sobrinho.

⁸ Studio de dança Blanche Torres, em Dourados.

família. Com essa angústia de Dourados muitas vezes não ter opção cultural, os meus pais sempre quiseram abrir alguma coisa. Eles falavam muito em café filosófico, mas meu pai sempre teve essa pegada com teatro. Aí, quando entrei no curso, eles começaram a assistir muitas peças comigo. Sempre foram muito companheiros em assistir espetáculos, isso é muito legal. Hoje minha mãe também está bem inserida no meio artístico e ela foi a que mais defendeu a ideia de abrir um espaço. Por muito tempo eu dizia: “Mãe, calma. Vamos com calma”. Eu também tinha muita vontade de ir embora. E ela projetava isso em mim. Morei um tempinho, três meses com a minha mãe e irmã - que por sua vez moraram um ano –, juntas na França. Aí aproveitei para assistir muita coisa. Foi um momento em que percebi que realmente em qualquer lugar você consegue fazer teatro. Lá as pessoas transformavam salinhas pequeninhas num espaço cênico. Muita coisa também acontecia na rua. Mas, sempre gostei dessa coisa das salinhas.

Enfim teve um momento em que admiti: “Nossa, a gente podia fazer alguma coisa mesmo”. Meus pais já estavam construindo uma outra casa na chácara e nós não sabíamos se iríamos vender essa casa onde hoje é o Casulo, não sabíamos o que faríamos com ela. Até que falei: “Ah, então vamos tentar?”. Meus pais concordaram e a gente começou assim. Comecei dando aula de teatro aqui, depois veio a Sol⁹ e começou a dar aula de tecido. Foi aos poucos. Em seguida passei no mestrado na Unicamp e o Raíque Moura pegou minhas aulas de teatro. As aulas ainda rolaram por um tempo, cerca de dois anos. Aí minha mãe falou: “Gente, quero construir um teatro”.

Foram muitas conversas, muitas reflexões, até que uma hora falei: “Ué, mãe? Então vamos!”. Então, estamos construindo esse espaço e o projeto foi crescendo. Até a gente entender mesmo. No começo era mais uma proposta de escola de arte, para reunir os artistas. Agora a proposta já está mais autônoma. Cada um ocupa o espaço da sua maneira, não vejo mais como uma escola. Agora estamos assumindo uma pegada mais de produtora mesmo. Estamos escrevendo muitos projetos já pensando em ocupar o espaço que está em construção. Estamos pensando em produzir eventos também, percebemos que dá certo e isso nos motivou bastante. Então, estamos no caminho, mas ainda decifrando qual que é a parada. No mestrado, principalmente, conheci muita gente, fiz contato com muita gente. Minha mãe também me acompanhou muito nessa trajetória do mestrado. Demos muitas oficinas juntas em outros lugares. Cada vez fomos nos debruçando mais no campo das Artes Cênicas. Fizemos amizade com várias pessoas que querem vir para cá se apresentar. Então, a ideia é promover mais o intercâmbio com outros grupos.

⁹ Sorrayla Sol, artista circense, estudante de Artes Cênicas da UFGD.

Acho que isso também é o que nos nutre. Às vezes, a gente fala: “Ah, é só um disfarce para a gente ficar bem”. O Casulo tem essa característica mesmo, as pessoas falam que é gostoso, é um ninho, uma coisa que nos conforta.

Agora vou contar um pouco sobre minha pesquisa de mestrado. No fim da pesquisa do *Ára Pyahu*, fiquei com muita vontade de falar do processo que tive na aldeia. Não queria muito falar do espetáculo em si, queria falar do caminho mesmo, da poética, enfim, várias questões. No final, decidi falar sobre três processos artísticos que foram também se desenvolvendo ao longo do mestrado. O primeiro deles é o *Ára Pyahu*, mas principalmente no campo liminar do processo, das idas às aldeias, quando a gente mostrava as cenas para eles. Quero tratar do aprendizado, do momento epistemológico da criação em troca com os indígenas.

O segundo é o coletivo Veraju, que é um grupo de canto indígena, também fruto do projeto Cantos e Danças. É tipo um coro cênico. Tem muito da linguagem teatral também, mas é o canto que guia. Ele surge da vontade de trazer para o palco os cantos indígenas. Então, há toda uma releitura de alguns cantos, no caso eles nos ensinam os cantos mais populares, os *Mborahéi*, que são cantos que a gente tem permissão de cantar e de mexer. E nós fizemos um espetáculo, chamado *Mborahéi Rapére - pelas trilhas do canto*. Tivemos orientação da Magda Pucci, uma etnomusicóloga que é diretora do grupo Mawaca. Ela é bem conhecida no meio da Antropologia e da música. Nesse contexto, nós escrevemos um projeto para um edital e a convidamos. Ela teve todo o interesse em vir, porque também pesquisa essa temática. Ela nunca tinha vindo para o Mato Grosso do Sul, então, queria conhecer os Kaiowá. Pois ela veio e fizemos uma imersão, no projeto constava uma oficina de Etnomusicologia, mas isso acabou rendendo um trabalho cênico mesmo com canto e tudo mais, que a gente foi aprimorando como espetáculo depois. Nesse período estava em Campinas, vinha para Dourados, a gente ensaiava, era uma loucura. E aí estreamos. Isso também marcou o meu processo de mestrado. Falei: “Ah, acho que não é por acaso. Então eu também vou falar sobre isso”.

Em Campinas, a minha orientadora, Veronica Fabrini, também propôs uma cena curta, relacionada a um projeto de uma Universidade da Colômbia, de residência artística com outras duplas de pessoas do Chile, da Colômbia e do Brasil. O propósito era produzir uma cena imersa no tema da UTI. Ou seja, corpos ligados às máquinas. Então, ela teve vontade de falar de uma mulher indígena internada na UTI.

Ela tinha essa imagem inicial e queria trabalhá-la em cena e perguntou se eu queria ajudar nisso, entrar na cena e irmos para a Colômbia. E eu falei: “Nossa, claro!”. Fiquei supercontente com isso. Aí minha relação com ela também mudou totalmente. Foi muito

legal. Essa cena também marcou a minha experiência no mestrado. Então, pensei em trabalhar esses três processos artísticos porque, em todos eles, sempre fui à aldeia. Infelizmente a Verônica ainda não veio para cá, mas já estou escrevendo um projetinho para ela vir. De todo modo, quando eu vinha para cá trazia questões do nosso processo, ia às aldeias perguntar para as *jaris* e pras *ñandesys*. Então sempre houve uma vivência, uma troca de conhecimento, principalmente. Nos capítulos da dissertação uso os espetáculos como norteadores, mas não falo necessariamente ou exclusivamente deles. Falo mais do campo de pesquisa, conectando-o à aldeia sempre.

Aí existe a Ñandesy, que é a personagem mítica. É a nossa primeira mãe, que aparece em muitos mitos Kaiowá e Guaraní e que é uma personagem que para mim foi muito forte em todos os processos de criação. No Mito dos Gêmeos, por exemplo, a Ñandesy é uma figura mítica que estrutura outros mitos, ela é a primeira mulher criada, a primeira mulher que engravida do Ñanderu - que é o nosso primeiro pai -, e de gêmeos, que são o sol e a lua. Ela é abandonada pelo Ñanderu, vai à procura dele e começa a caminhar e nesse caminhar vai criando o próprio caminho, criando sendeiros dos caminhos pela mata, que são algo muito importante para os Kaiowá. Os caminhos dos sendeiros.

Procuro sempre as palavras. Caminho... Sinônimo: Sendeiro. Acho bonito. Os Kaiowá falam, por exemplo, que o caminho antigamente era muito importante, pois eles tinham longos caminhos a percorrer. A prática era cantar enquanto caminhava, enquanto ia visitar um parente da família extensa. Hoje eles associam o caminho à autonomia cultural, como não existe mais o caminho eles têm dificuldade de manter a cultura, pois estão ilhados, não existe mais a conexão. Os Kaiowá do Paraná até o Mato Grosso do Sul, até o Paraguai, eram interligados por caminhos. Acho isso muito bonito, muito poético. E hoje o caminho não existe, mas está muito presente na fala deles, na poética, e a Ñandesy é tipo uma deusa dos caminhos. Ela abre os caminhos pela mata e caminhando vai criando a própria mata. É como se o próprio caminhar fosse um caminhar criador.

Depois há um vento forte que o Ñandesy, que é o primeiro pai, envia. Há várias versões, mas uma delas é que Ñanderu abandonou Ñandesy porque pensou que ela tivesse traído ele, pensou que os filhos não fossem dele. Aí ele manda um vento forte para destruir o mundo e para destruí-la. É um vento muito perigoso, tanto que os Kaiowá até hoje têm muito medo do vento. Eles fazem um gesto com as mãos (*jehovassa*) para afastar os ventos ruins. E Ñandesy, com o canto feminino e sagrado, e o Taquá, o bastão de ritmo deles, canta e enfrenta o vento forte e salva a humanidade da sua destruição. Então o canto feminino meio que transcende o vento forte. Enfim, o mito continua e tem várias outras versões. No *Ára Pyahu*, por exemplo, eu faço a Ñandesy, principalmente no primeiro ato.

Também existem as Ñandesys presentes nas aldeias que são as rezadoras. Inclusive a Floriza, uma rezadora Kaiowá, me contou uma coisa muito bonita uma vez. Que num determinado momento todas as Ñandesys Kaiowá foram criadas. Ela contou uma cena em que todas estavam juntas e foram batizadas. Achei tão bonito. Ao mesmo tempo elas são representações da Ñandesy espiritual. Elas exercem a função de orientação espiritual para a comunidade. Falo muito das Ñandesy, porque tenho a vivência, uma intimidade, com elas principalmente. E também falo numa perspectiva mais do meu imaginário, da minha Ñandesy, porque uma vez a Floriza falou assim: “Nossa, você já sabe cantar todos os cantos. Você já fala algumas coisas em Guarani. Você já é quase uma Ñandesy!”.

Mas, voltando ao mestrado, a trajetória dos capítulos é tecida pelas narrativas poéticas da Ñandesy que caminha. É o caminho dessa personagem. E tenho muita vontade de montar algo como Ñandesy mesmo, de explorar essa personagem em mim. Também porque faço uma leitura de que ela é uma personagem feminista, diante de tantos machismos também presentes na própria cultura indígena. São mulheres que hoje seguram a onda, culturalmente falando. Por exemplo, a Festa do Milho antigamente era liderada por homens, haviam vários cantos que só os homens podiam cantar. Até a década de 80 só os homens participavam da festa, as mulheres olhavam de fora da casa de reza toda a festa acontecer. E hoje elas que sabem os cantos, então é muito bonito. Chego a me emocionar contando isso.

A poética do corpo é também algo sobre o que me debruço bastante nos capítulos, porque nós também aprendemos muito sobre a poética do corpo na liminaridade entre aldeia e criação. Digo liminaridade a partir principalmente do Victor Turner, mas também do Zeca Ligiéro. O Zeca Ligiéro fala muito disso também, porque ele vem da linhagem do Turner, do Schechner. Então, acho que é esse caminho. O caminho... *Tapê*, que para os Kaiowá é o caminho constante. Então, quero falar do caminho mesmo.

José Parente¹⁰: atuando no fomento e (re)florescimento da cena teatral douradense

A conversa com o professor Parente foi tranquila e amistosa, com voz calma e de forma atenciosa, ele contou um pouco de sua trajetória profissional, relacionando-a com sua experiência na UFGD e no coletivo teatral Moenda.

Em uma palavra, a Vida é o melhor, ou antes, o único discípulo da arte.
Oscar Wilde.

Eu fui quase um dos fundadores do curso de Artes Cênicas da UFGD, porque eu cheguei em 2010 e o curso é de 2009. E, na verdade, os primeiros professores nem eram da área de Cênicas. Eram professores da área de Letras. Quando começa é sempre assim, não é? Então, sou da primeira leva de professores da área de formação mesmo. Foi um processo bem interessante. Cheguei e já fui direto para a sala de aula, lógico. Nessa época, o curso tinha duas turmas só. Então já comecei a dar aula para o primeiro e segundo anos.

Posteriormente a isso, foram chegando outros professores. Foi chegando uma segunda e terceira levadas e agora já tem uma quarta. Então, a equipe já está mais encorpada, atualmente nós somos em 13 docentes. Agora é outra coisa porque no começo nós éramos em cinco ou seis para tudo. Tínhamos que tocar de tudo. Extensão, pesquisa, ensino. Reuniões... É conselho, é comissão disso, comissão daquilo. Gestão. Parte administrativa. Tivemos um momento assim. Então, ficávamos “na função”. Com o passar do tempo, foi abrindo concurso. Aí foram chegando os colegas.

Hoje está o céu perto daquela época. Hoje a gente consegue pegar três disciplinas, fazer um pouco de pesquisa e ter uma atividade fora, se for o caso. Então, está outro cenário, está bom. Mas, é interessante olhar para trás e ver esse processo acontecendo. A gente acaba virando um fomentador ali também. O cara que vai fazer algo pra coisa crescer, acontecer. Mas acho que é um papel, uma função nossa. Chegamos nesses lugares em que o trabalho ainda está no início, começando, e é isso que temos que fazer mesmo. Não vamos ficar pesquisando coisas muito específicas. É muito legal também vermos a coisa nascendo ali na nossa frente. Não conhecia nada de Dourados quando vim pra cá. Conhecia de mapa. A minha formação foi totalmente em São Paulo capital. Tinha uma vaga ideia do Pantanal. Que não é aqui, inclusive. Eu era totalmente ignorante a respeito disso.

Em minha trajetória profissional fiquei muito tempo só na prática. Prática. Prática. Prática. Grupo, companhia. Grupo, companhia. Entrar em cartaz, sair de cartaz. A teoria

¹⁰ Entrevista com José Oliveira Parente, realizada em 09 de novembro de 2017, no espaço Sucata Cultural, em Dourados/MS. Transcrição de Luciana Oliveira. Transcrição por Alexandre Falcão de Araújo.

veio depois. Geralmente costuma ser assim. Aí fui fazer mestrado. Fiz mestrado na USP de 2005 a 2007. Aí foi o caminho natural: “Bom, agora com mestrado, vou procurar um lugar para dar aula, para entrar na academia, alguma coisa assim”. Vou ficar de olho nos concursos. E começou esse processo, comecei a ficar de olho, a ver algumas coisas. Abria aqui, abria ali e tal. Em 2009 abriu concurso para a UFGD. Olhei o edital, conversei com a minha esposa, que é atriz também e perguntei: “Vamos tentar?” Vamos tentar. Vamos ver o que dá, não é?

Peguei e vim sem conhecer nada, nem ninguém. Cheguei, prestei concurso, passei e falei: “Bom, agora vamos, não é?” Aí viemos para Dourados. Chegamos em agosto de 2010. Para mim foi particularmente ótimo. Mudei e já super me adaptei. Não tive nenhum problema no sentido de: “Nossa! Acho que fiz a coisa errada”. Acho que não. Me senti muito bem no ambiente da academia. E aí a coisa começou e foi desdobrando.

Logo quando cheguei, aparentemente não tinha quase nada acontecendo na cena teatral de Dourados. Tinha pouca coisa. Mas, depois fui atrás e lendo, pesquisando, conversando com as pessoas, descobri que antes, lá pelos anos 60, 70 teve um movimento de teatro estudantil, de teatro amador aqui, que tinha uma certa força. Havia alguns grupos meio famosos. Alguns grupos que trabalharam durante certo tempo. Então, há uma história de teatro na cidade, sabe? Há uma tradição de teatro, tenho algumas referências, inclusive. Tem um rapaz daqui, o Fabrício Goulart Moser, que foi para a Unirio¹¹ e fez um trabalho sobre isso. Até dei uma olhada. É bem interessante. O mestrado dele é justamente sobre a história do teatro de Dourados, com seus grupos mais antigos.

Mas, na ocasião que a gente chegou estava muito parado, sabe? A impressão é que não tinha quase nada. A gente sabia de um ou outro grupo fazendo alguma coisa, mas estava bem zerado. Acho que eles apareciam mais em Campo Grande, que é a capital do estado, onde há os grupos, as companhias. O pessoal lá, há mais de vinte ou trinta anos, está fazendo teatro. Aqui o teatro estava meio parado. Mas, aí o que aconteceu? A partir do curso, o que é comum acontecer quando chega um curso de artes cênicas, a cena começou a ser fomentada. Os alunos começaram a formar seus coletivos, começaram a levar os resultados para fora. Aí começou a ter um crescimento. Foi bem bacana esse momento, sabe?

Quando cheguei aqui já tinha o FIT (Festival Internacional de Teatro de Dourados), que acontece todo ano, ele é anterior ao curso, mas já era a universidade que tocava. Não sei bem dizer, mas ele não é antigo. É um festival que tem uns nove, dez anos, algo assim.

¹¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Daí o pessoal do curso também começou a participar do FIT, começou a se envolver com a organização. Enfim, começou a ter um florescimento. Começaram a surgir os grupos. Surgiu o Moenda, surgiram outros grupos, outros colegas começaram a criar. Um pouco depois o próprio Igor Schiavo¹² começou a formar alguma coisa e tal.

Daí aconteceu que pela presença do curso e das disciplinas e tudo mais, começou a ter um movimento mesmo na cidade. E depois, à medida que o pessoal foi se formando, eles começaram também a correr atrás. Por exemplo, no Sucata Cultural, este espaço cultural onde nós estamos, os responsáveis são todos ex-alunos nossos. Eles saíram da universidade e resolveram tocar isso aqui. Foi uma loucura eles começarem um negócio desses aqui. E ao mesmo tempo é uma ousadia. Tocar um espaço cultural num momento político e econômico como o que estamos passando é uma tremenda ousadia, não é? Mas, eles estão fazendo. É um pessoal que passou por lá, que estudou com a gente.

Então, é muito bacana ver isso, sabe? Apesar das dificuldades a nível nacional, eu diria que na cidade estamos em um momento legal. Está acontecendo bastante coisa. A gente tem um edital anual que está até com inscrições abertas agora. Que é o FIP¹³, que também não é muito grande, mas são R\$ 300 mil que vão ser injetados nisso, dinheiro com o qual as pessoas vão fazer os seus projetos. E do curso saíram vários grupos. Várias peças. Vários espetáculos. Os espetáculos circularam. Alguns para fora aqui do estado. Enfim, está andando. Tenho uma visão otimista disso. Acho que tem uma coisa legal acontecendo.

Agora vou contar um pouco sobre o Moenda, o grupo que dirijo. O Moenda surge mais ou menos nesse contexto de florescimento da cena douradense. O grupo começou em agosto de 2012 e surgiu a partir de 3 alunas do curso que, a princípio, estavam pensando em montar um espetáculo para ser apresentado nas escolas de Dourados. Daí elas me chamaram para dirigir. Estava há dois anos aqui. A gente se conhecia, elas eram minhas alunas. Daí elas me convidaram e falaram: “Olha, estamos com essa proposta. Você topa nos dirigir e montar?”. Gostei da ideia e deu certo porque eu estava num momento de querer formar um grupo de alunos, querer montar alguma coisa. Aí juntaram-se os interesses.

Falei: “Topo! Vamos fazer”. Elas tinham a proposta de fazer um pequeno espetáculo para apresentar em escolas e tinham um texto na mão que era um conto do Oscar Wilde, chamado *O Amigo Dedicado*, um conto curtinho de cinco ou seis páginas. Era uma proposta de uma das meninas e elas queriam adaptar esse conto para ser apresentado em pátios,

¹² Professor do curso de Artes Cênicas da UFGD.

¹³ Fundo de investimentos à produção artística e cultural de Dourados.

em lugares alternativos. Eu falei: “Ótimo. Vamos fazer”. Aí na sequência entrou mais um rapaz, o Vagner. Ficamos em quatro no elenco, era a Natália Mazarim, a Taiane Pettelin, a Arami Arguello e o Wagner Torres e começamos a trabalhar. O Vagner não chegou a estreiar. Ele ficou um tempo, depois saiu.

No que ele saiu, percebemos que não daríamos conta só com três, aí convidei o Raique Moura e o Zezinho Martins, amigo dele. Todos eram alunos. Os dois aceitaram. Aí ficamos com essa formação, com esses cinco. Começamos a trabalhar uma média de duas, três vezes por semana e o primeiro resultado aconteceu um ano depois. Aconteceu em agosto de 2013. Então das primeiras conversas até, digamos, a estreia, que foi no Sesc daqui, passou-se um ano certinho.

O grupo não surgiu da proposta de montar um grupo propriamente dito, mas surgiu em torno de um projeto de montar aquele espetáculo especificamente. Logo no início fiquei encarregado da direção. Coloquei algumas diretrizes, falei: “Bom, nós vamos adaptar esse texto, porque ele é um conto, não é feito para teatro. E daí, para isso, vamos usar basicamente jogos. Vamos fazer bastante improvisação, bastante jogo para isso, para levantar material e vamos usar uma estratégia que aprendi na graduação, lá atrás, que é a coisa de não ter personagem fixo”.

Falei para eles assim: “Olha, a gente não vai dividir papel. Ninguém vai ser proprietário do papel. Os papéis são coletivos e a gente vai fazer de uma forma que os personagens fiquem sempre rodando entre os atores, sempre trocando os papéis, de modo que vocês possam fazer todos os personagens. A partir daí nós vamos construir a peça”.

Tinha várias razões para isso. Uma porque nós vamos construindo personagens coletivamente, criando ações que são copiadas e replicadas no coletivo e chegando numa máscara corporal. E também tem o aspecto de se colocar no lugar do outro. De se ver a questão por outros ângulos. Além do fator de reforçar a ideia do coletivo mesmo. Quer dizer, não são só os indivíduos, cada um preocupado consigo. É a ideia de trabalhar sempre o conjunto. Isso já coloquei logo no primeiro encontro e eles toparam, mesmo sem saber direito como é que isso se daria. “Vamos ver o que vai acontecer”.

Fizemos também muito trabalho de corpo, muitos exercícios. Era uma tríade: jogos de improvisação, exercícios corporais, e a brincadeira de levantar material com o texto na base de girar os personagens. Então, por exemplo, a gente pegava trechos do conto. O nome do personagem era Hans. O Hans, que é o jardineiro, conversa com seus vizinhos. No conto era só isso. A gente não sabia quem eram os vizinhos e que cara tinham esses vizinhos. Então, descobrimos fazendo, improvisávamos em cima disso. Muitas vezes ficávamos assim o dia inteiro. O encontro todo improvisando em cima daquela cena,

criando, inventando, mudando, até aparecerem os vizinhos. Começávamos a criar um diálogo, era bem divertido. Era bastante lúdico. E aí a gente foi nessa pegada.

Basicamente foi um ano nisso até a gente conseguir ter um conjunto de cenas, quando pudemos falar: “Bom, agora a peça está aí”. E então foi uma questão de começar a editar, tirar algumas coisas, começar a colocar as cenas em ordem e tudo mais. Enfim, a gente estreou no Sesc aqui da cidade, em um espaço meio aberto. O espetáculo chamou-se *Amizade é uma coisa, farinha é outra*¹⁴. Colocamos uns colchonetes para o público, montamos um cenário simples num canto e fizemos ali. A partir daí começamos a apresentar, apresentar, apresentamos muitas vezes. Apresentamos em escolas, apresentamos na praça, participamos do FIT, o grupo foi também para o Rio de Janeiro, na UNE.

Mas, há uma rotatividade no elenco também. Muitos do grupo que fez a primeira temporada acabaram saindo, foram fazer outras coisas. Mas, outras pessoas foram entrando. Então, tem um esquema de rotatividade mesmo. As pessoas vão entrando e outras vão saindo, aquele processo natural. Algumas voltam, sabe? Mas, não tenho nenhum problema quanto a isso. No momento, por exemplo, a gente tem a Natália que está desde o início do grupo. Ela é daqui de Dourados, isso facilita. Agora, por exemplo, o Zezinho foi para Goiânia. Quer dizer, mudou-se da cidade, então não tem jeito. Então, aconteceram algumas trocas. Mas, a peça é apresentada até hoje. Ela já foi para Campo Grande, na Temporada do Chapéu¹⁵ e no Sarobá¹⁶. O grupo é até meio conhecido lá, o pessoal do Maracangalha conhece nossa pesquisa. Eles organizam eventos lá e estão sempre nos chamando e a gente sempre vai e participa. É bem bacana.

Um outro princípio, é não congelar a encenação. Falo para eles: “Olha, a peça não está pronta nunca”. Até porque tem pessoas entrando, pessoas saindo, então, a gente procura não congelar, pois há a busca por aproveitar também as contribuições de cada um que entra. Então é para ser uma encenação meio viva, não é? Se você assistir agora, vai ver que tem aquela estrutura de 2012, mas não é exatamente igual. Muitas coisas eram bem diferentes. Dou liberdade. Deixo-os fazerem o que têm vontade de fazer. Como diretor, não tenho aquela postura: “É isso. Pronto e acabou”. Dono da obra. Não. Procuro me colocar como um elemento do grupo que participa, mas não sou o dono da peça, o dono

¹⁴ Gravações de apresentações do espetáculo estão disponíveis nos links: <https://www.youtube.com/watch?v=icpL1Qd3WbA> e <https://www.youtube.com/watch?v=Vwt-ZRGO-a4>

¹⁵ Festival de teatro de rua organizado pelo grupo Maracangalha, de Campo Grande-MS.

¹⁶ Evento regular de ocupação de espaços públicos com arte (geralmente espaços abandonados ou sub-utilizados), organizado pelo grupo Maracangalha.

do grupo. E tem funcionado bem nesse sentido. Acho que acaba contribuindo bastante com a formação, porque é um espaço onde as pessoas podem se exercitar, podem se experimentar. Muitas não têm experiência nenhuma e entram no grupo aí é uma chance também de começar a se sentir, a ver como é que as suas energias funcionam ali. Então tem sido bem bacana.

Diferente de um trabalho de grupo, os trabalhos na faculdade geralmente são apresentados uma ou duas vezes, não circulam. Estamos lutando também para quebra um pouco isso, porque ensaiamos quatro meses, daí apresentamos uma vez, duas e acabou. Começamos tudo de novo. Então não tem continuidade. Dá uma dó. Às vezes saem coisas boas. Você olha e fala: “Pô, espetáculo bom. Podia seguir adiante”, mas acaba não acontecendo. Então, a gente está também num esforço de trabalhar a circulação. Mas, isso tem a ver com os espaços culturais que surgem, porque são alternativas para a gente. A academia é ótima, mas também não é possível estender muito os trabalhos, porque aí já acaba o semestre e vem outra turma. E nós só temos uma Caixa Preta. Os próprios alunos vão fazendo outras disciplinas também, então há esse limite.

Falando em espaços culturais, que me lembre, quando cheguei em Dourados não tinha nada. Quer dizer, tinha o teatro municipal. Mas, para tudo: audiência pública, discurso do prefeito, formatura, entrega de diploma de mãe, tudo, chego a dar risada quando lembro disso. E fora o municipal, que me lembre não tinha nada. Aí com a Caixa Preta da UFGD, melhorou bastante. O pessoal começou a fazer apresentações na Caixa Preta, não é? E é uma loucura porque é fora da cidade, é longe¹⁷, mas quando têm as apresentações das peças, lota. O pessoal dá um jeito de ir, às vezes fica gente pra fora. No momento a Caixa Preta está ficando pequena, porque a gente nem precisa divulgar muito. A gente coloca um anúncio e a sala já fica cheia. O que é bacana. Sinal de que as pessoas estão começando a frequentar teatro. Há uma demanda. Não fica vazio de jeito nenhum.

Agora na cidade, além do municipal, tem o espaço do Sucatas, que é recente, e é particular. Nos CRAS (Centros de Referência da Assistência Social) têm alguns espaços, eles têm uns pequenos auditórios nas periferias, que podem ser utilizados. Mas, estão subutilizados, meio vazios. Estou tentando me lembrar de mais espaços, mas acho que é só. Tem uma escola antiga aqui, de Ensino Médio, a Presidente Vargas, que sei que tem um auditório, mas ainda não conheço também. Não se caracteriza como um espaço atuante. Tem também o auditório da reitoria, no centro da cidade, que inclusive era bastante usado nos anos 70, anos 80, pelo pessoal do movimento de teatro amador. Na época lá era

¹⁷ A caixa preta do curso de artes cênicas fica no prédio do Núcleo de Artes Cênicas, localizado no campus II da UFGD, com acesso pela rodovia MS-162, a cerca de 15 km do centro da cidade.

do CEUD, da UFMS (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul). Lá, hoje em dia, até tem havido algumas atividades, de vez em quando. Tem apresentações de música, de canto, algo assim, mas basicamente ele é usado para os eventos acadêmicos da universidade mesmo. A própria universidade tem lá no campus da unidade 2 um auditório imenso, enorme, de dois mil lugares. Mas ele basicamente só funciona para receber eventos, congressos, coisas assim.

Quando sou perguntado pela opção do Moenda em se apresentar na rua e espaços alternativos, digo que foi praticamente automático. Teve um lado, digamos assim, pragmático da questão. Porque íamos nos apresentar onde? Não havia onde nos apresentarmos. Então, fomos para os espaços alternativos. Foi a saída para poder fazer, para poder mostrar o trabalho, porque há as escolas, com os pátios e muitos outros lugares. Nós apresentamos muito nas escolas, pois na época eu era coordenador do PIBID¹⁸ e tinha contato com as escolas. Geralmente fazíamos nos pátios mesmo, pátios cobertos. Apresentamos também na praça Antônio João¹⁹, na aldeia indígena e no Parque dos Ipês.

Mas, na maioria das vezes, as nossas apresentações estavam vinculadas a algum evento. Era uma mostra, ou uma feira de livros, algo assim. Nós chegávamos e participávamos do evento. Depois, acabou criando um público que ia para ver a peça. Tem um público que até hoje vai. Já viu muitas vezes aquela peça. Onde tem eles vão lá assistir. Geralmente nas apresentações tinha aquela galera que chegava já sabendo que ia ter a peça e aí juntava com o pessoal que estava passando. Às vezes, a gente marcava alguns ensaios na rua. Aí não tinha divulgação, não tinha nada. Foi algumas vezes para a praça e ensaiamos lá. E aí o público era de fato quem estava passando na hora e que se juntava para ver. Mas, diria que a maioria das nossas apresentações foram em escolas ou em eventos.

Até no shopping²⁰ a gente já apresentou. É até estranho de falar: teatro de rua apresentando no shopping. Nós fomos umas duas vezes no shopping. Mas, lá dentro é uma caixinha preta. Há aqueles espaços não ocupados pelas lojas e tinha um que estava vazio, as apresentações aconteceram lá. Fizemos um cortejo pelo shopping arrebanhando as pessoas e convidando para a apresentação. As apresentações também estavam vinculadas a eventos. A primeira vez foi um evento promovido pelo João Rocha²¹ que organizou uma mostra e um dos espaços de apresentação era o shopping. A gente acabou indo para lá. Mais recentemente, no FIT do ano passado (2017), o shopping também era

¹⁸ Programa de Iniciação à Docência.

¹⁹ Praça principal da cidade, no centro de Dourados.

²⁰ Trata-se do shopping Avenida Center, o único da cidade de Dourados.

²¹ Um dos organizadores do Sucata Cultural.

um espaço que iria receber programação e nós, de certa forma, fomos escalados para apresentar lá.

A diferença entre os espaços é total, pois é muito diferente apresentar num espaço aberto como é a Praça Antônio João e apresentar num cantinho. No começo, nas primeiras apresentações em espaço aberto, o elenco relatou muita dificuldade porque faltava técnica de voz. A voz na rua e em espaços muito abertos é muito complicado. Então, isso sempre foi uma dificuldade, tanto que a gente foi atrás de alguns treinamentos, de algumas coisas devido a isso. Porque dependendo do espaço, fica muito difícil para o público ouvir também. É curioso, a gente fala teatro de rua, mas a peça chega a ser uma coisa até um pouco intimista. Não é aquele espetáculo que realmente é rua, meio grandioso, que tem aquelas coisas enormes, perna de pau etc. Não é isso. A gente acabou descobrindo que seria mais pra espaços alternativos mesmo. Então, a gente até pode apresentar na rua. Apresentamos na rua várias vezes, mas é uma rua, digamos, escolhida a dedo, sabe? Por conta das características da peça mesmo. Tem bastante texto falado, tem uma história com começo, meio e fim. Então, é importante que as pessoas não percam demais o fio de história e aí se é num lugar muito gigante, aquilo já começa a se perder.

Mas, por exemplo, a gente já apresentou na feira e foi ótimo. A feira é um lugar excelente porque tem as barracas, um espaço mais ou menos fechado, aquele monte de gente passando e daí a gente pega um canto e começa. Apresentar na feira é maravilhoso, tem um público muito aberto, que participa. É bem bacana. E só chegar e começar a estender as coisas lá, começar a montar, já começa a juntar gente. A feira é uma festa, já tem uma dimensão teatral. Na feira é bem gostoso apresentar.

Mas, ultimamente a gente tem escolhido bem os espaços, vai antes dar uma olhada, faz alguns planejamentos. “Mais aqui. Não. Um pouco mais para cá. Não. Aqui”. A gente faz uma pesquisa antes. Coisa que a gente não fazia. A gente também não conhecia essa forma de fazer teatro. Mas aí com o tempo, fazendo, fomos pegando algumas manhas também, em relação ao fazer, ao próprio experimentar da atividade. Fomos sacando, descobrindo o caminho. Atualmente nós fazemos assim, pesquisamos antes, vamos antes ao lugar, vemos o sol, a sombra, as condições do local, o fluxo de gente, horário, tudo isso, porque dependendo das características do espaço fica complicado apresentar. Essas coisas antes a gente não fazia, a gente começou a fazer a partir das experiências das apresentações.

Eu não fazia isso antes, porque não tinha experiência de teatro de rua. Minha experiência era de teatro de sala mesmo, caixa preta. Fiz algumas coisas na rua muito lá atrás, mas nunca fui da rua. Então, fui para a rua um pouco pela necessidade. Em São

Paulo jamais imaginava fazer teatro de rua. Gostava, ia assistir, curtia, pois lá acontece de tudo, não é? Mas, eu fazer? Jamais. O meu negócio era outro.

Comecei com teatro ator amador mesmo, ainda criança e adolescente. Depois fui para a área de teatro de animação e comecei a misturar as formas. Fiz muito teatro de animação, teatro de bonecos e teatro de objetos. Mas, quando chego aqui, me deparo com essa demanda. E nós precisamos ser abertos. Falei: “Vambora!”. Acho que é um pouco a característica do docente artista. Na verdade, a gente faz teatro. Essas denominações servem para a gente delimitar o campo, mas, às vezes, até confundem um pouco.

Na verdade, é teatro, não importa se é de rua, se é de boneco, se é de objeto, se é de texto, não texto. Devido a essas necessidades, a gente acaba também se adequando. E é bom porque nós aprendemos também. É uma experiência. Então, quando as alunas vieram com a proposta de fazer um trabalho para espaço aberto, falei: “Vamos lá! Aprender juntos. Descobrir. Vamos ver como é que é isso”. É diferente do Igor Schiavo, que já vem de um trabalho de rua anterior à universidade.

Para mim foi bem bacana, porque senão ficamos em nosso mundinho, no nosso universo e não dialogamos. Aí acabamos virando aquele cara chato de academia, aquele professor empoeirado. Nos interiores do país precisamos ser um pouco polivalentes. É como quando comecei a trazer minha experiência com o teatro de animação - que é, na verdade, a minha formação, a área que fiquei mais tempo estudando e pesquisando – para cá, para a universidade.

É muito interessante porque enquanto nos grupos de teatro de animação nós estávamos preocupados com questões estéticas, aqui a galera quer saber como é que constrói um fantoche, como é que faz para montar uma empanada. É o princípio da coisa. E eles se empolgam: “podia fazer isso com os meus alunos na escola de ensino fundamental e médio. Como é que a gente faz?” Então, sinto uma sede nesse sentido. E acabo começando com o básico do básico. Isso acho bacana.

Agora, voltando a falar um pouco da experiência do Moenda e da relação com a universidade, é importante contar que eles eram todos alunos, tinham vínculo com a universidade. Às vezes a gente usava as instalações da UFGD para ensaiar, mas a maior parte do desenvolvimento do trabalho se deu em outros espaços, até por causa dessa questão da distância da universidade. Formalmente era um projeto de pesquisa meu, com participação dos estudantes, mas que tinha totalmente a ver também com extensão. O Curso de Artes Cênicas, por natureza, já tem uma relação muito forte com a extensão, porque nós apresentamos nossos resultados para a comunidade. E acabamos levando o nome do curso, da faculdade, querendo ou não, pois quando vamos apresentar trabalhos

do curso, a primeira coisa que aparece no jornal é: “Alunos da UFGD se apresentam”.

Consigo identificar uma influência muito forte no desenvolvimento dos estudantes que participam, não só do Moenda, mas dos outros coletivos também, pois eles têm outro pique, outra disposição. É muito diferente do aluno clássico que fica na graduação, que fica nas aulas, nas aulinhas das 19h30 às 22h ou 22h30. Esse daí faz as tarefas, mas o aluno que tem a disposição de participar dos grupos é outra coisa. O crescimento é impressionante! Mesmo depois na academia, quando eles vão apresentar os resultados de outras disciplinas, nós vemos claramente o crescimento, a participação nos coletivos influencia muito.

Como a gente trabalhava muito com jogo, improvisação, Viola Spolin, acho que o aspecto do improviso, da disponibilidade, da presença, da capacidade de resolver problemas e situações é muito forte nos integrantes do Moenda e em atores que passaram pelo grupo e consigo identificar isso como influência dos processos de trabalho no coletivo.

A peça *Amizade é uma coisa, farinha é outra*, que originou o Moenda, tem muita relação com o público o tempo inteiro. No fim, inclusive, tem um momento de pegar sugestões do público para improvisar na hora. Porque na verdade, não tinha um final. O conto acaba de um jeito muito estranho. Acaba e não acaba. Ficávamos nos perguntando: “Mas acaba assim? Pô, como é que a gente vai terminar?” Lá pelas tantas do processo surgiu a ideia de pegar sugestões do público (nem lembro de quem foi a ideia). E a ideia ficou e foi muito engraçado porque é um se atirar no imprevisto, nós não sabemos o que vai acontecer. Não sabemos o que o pessoal vai sugerir. Mas, foi muito interessante.

Então, acho que isso para eles também foi um desafio muito grande. Porque imagina, a pessoa tem aquela visão do texto que vai ser decorado, que está tudo certinho, tem a marca. E de repente você diz: “Faz aí!” Então, coloca a pessoa numa situação imprevisível, numa situação totalmente aleatória, acho que isso é muito legal para o ator. É uma esperteza, um jogo de cintura e ao mesmo tempo o ator tem que estar muito ligado. Então acho que isso de alguma maneira contribui também para o ator sair de si, não ficar só no seu mundo. É preciso estar muito atento, muito para fora. Acho que isso é um ganho para o ator.

Agora, falando do curso de Artes Cênicas da UFGD, com a chegada do Igor Schiavo, que é da área de teatro de rua mesmo, a gente conseguiu avançar em relação a este tema. A gente já tinha uma matéria eletiva, que ele “abraçou”, quando chegou. Ele sempre dá essa matéria, que é teatro de rua mesmo e agora me parece que ela virou uma optativa. Enfim, acho que isso já é um ganho para o curso porque o teatro de rua já está inserido dentro da disciplina. Talvez um pouco mais adiante a gente até consiga coloca-la como uma

disciplina obrigatória. Acho que o fato de ter essa disciplina e ter o professor já é uma grande coisa. É claro que temos uma limitação de tempo, entre outros aspectos, porque o curso é noturno.

Queríamos colocar muito mais coisas, mas não dá por conta do próprio espaço. Quer dizer, chega uma hora que não há mais espaço na grade para colocar as obrigatórias. Seria lindo se Teatro de animação tivesse dois semestres, por exemplo, mas tem um, só uma vez por ano. É obrigatória, mas um semestre é nada... para tratar de tudo. Nós sabemos que um semestre poderíamos ficar só na máscara neutra. Mas, opto por fazer um panorama, um aspecto informativo, de passar um pouquinho pelas técnicas, mas sem conseguir aprofundar. Seria necessário pelo menos mais um semestre. Teatro de rua a mesma coisa. História do teatro também. Então, é tudo pouquinho e a gente ainda acha um pouco de espaço. É uma característica que não dá para fugir.

Diferente de uma ECA²², de uma Unicamp, onde o estudante fica o dia inteiro, aí tem aula de manhã, aula à tarde, ainda ensaia à noite, ainda vai ver uma peça. É outra situação. Geralmente tem alguém bancando tudo para o estudante. No nosso caso o curso é à noite, justamente visando o pessoal que trabalha durante o dia. O pessoal se vira para conseguir fazer o curso. O público é bem específico.

Apesar de que, agora no momento, até por conta do SISU²³, tem muita gente de fora, de outros lugares, vindo cursar Artes Cênicas na UFGD. Agora está rolando gente de São Paulo, de Rio de Janeiro, Minas. É uma coisa curiosíssima. Mas acho que é um pouco por conta da dificuldade de entrar nos cursos das metrópoles do Sudeste, pois os processos seletivos são muito difíceis, muito concorridos e aí está ficando uma coisa muito comum: “Ah, tem Artes Cênicas em tal lugar. Vamos lá fazer”.

Estão chegando umas legiões estrangeiras aqui e acho ótimo. Vêm pessoas com outra cabeça e aí junta com o pessoal daqui e acho que todo mundo ganha com essa troca. É a diversidade, que é importante. A gente recebe também muitos estudantes das cidades menores aqui em volta, muita gente de Ponta Porã, Anaurilândia, Naviraí, Glória de Dourados. O pessoal das redondezas vem muito. Muitos deles vão e voltam de ônibus fretado ou ônibus da prefeitura, às vezes levam duas horas de viagem. Agora, de Dourados mesmo nós não recebemos muitos estudantes. Sei lá porquê. É uma minoria. É engraçado, mas vem muita gente de fora e muita gente das cidades aqui do entorno.

De Naviraí, por exemplo, nós tivemos o Eduardo Gasperin, que é da primeira turma.

²² Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP.

²³ Sistema de Seleção Unificada, meio de acesso aos cursos de graduação da UFGD e de grande parte das universidades federais do país.

Ele é ótimo e está fazendo doutorado agora também. Uma coisa que deixa a gente contente como professor é ver que a galera está se virando e progredindo. Tem gente fazendo mestrado, doutorado, seguindo em frente. Isso é bem satisfatório. Bem prazeroso.

Mas, voltando ao Moenda, nós trabalhamos basicamente com duas referências: o jogo teatral na vertente do Viola Spolin, que conheço porque fui aluno da Ingrid Koudela. Fui aluno dela na ECA lá nos anos 80, na época que ela estava fazendo o mestrado, que gerou aquele famoso livro *Jogos Teatrais*. Ela estava tentando entender o que era o jogo teatral, numa época em que praticamente ninguém usava esse conceito. Ela é pioneira. Fazia aulas com ela, acho que duas vezes por semana. Foi um período bem intenso. E as aulas eram a pesquisa dela a partir dos jogos teatrais. Então, peguei toda a fase em que ela estava sistematizando o estudo do sistema de jogos teatrais da Viola Spolin. Eu e os outros estudantes éramos cobaias e foi maravilhoso.

A oportunidade de participar de um processo como esse com a Ingrid Koudela foi muito enriquecedora. Para mim foi uma coisa que ficou para a vida. Não tenho como me desvincular disso, é claro que depois fui adaptando, mas até hoje é uma grande referência. Aí, conclusão: essa vertente uso em tudo. Em tudo que faço, eu uso. De alguma maneira, adapto. Incluo outras coisas e vou mesclando, mas o jogo teatral está sempre muito presente.

Outra referência muito forte é a técnica do Klauss Vianna. Passei uns três ou quatro anos com a família Viana. Com o Rainer, com o Klauss e com a Neide Neves fazendo trabalho de corpo, de consciência corporal. Também foi uma coisa muito marcante para mim e aí acabo juntando. O terceiro vértice, por assim dizer, é o teatro de animação, pois fiquei 10 anos trabalhando com a Ana Maria Amaral. Meu mestrado foi nessa área. Então estou sempre entre esses eixos, ou seja, entre o jogo, a consciência corporal e o teatro de animação.

No *Amizade é uma coisa, farinha é outra*, só não entrou muito o teatro de animação. Pensei: “Não vou entrar nessa seara aqui agora porque talvez vá ficar muita informação. Talvez não dê certo”. Mas aí foquei no trabalho com o jogo, com a improvisação e a disponibilidade corporal, foi tudo por ali. Agora, recentemente, eles estão muito interessados no teatro de objetos. Então, estou começando a trazer o teatro de objetos para o grupo. No espetáculo agora entrou a máscara, antes não tinha. Então, a máscara foi uma proposta da nova geração do grupo e disse “Vambora!” Então o espetáculo acaba sendo um grande laboratório, não está fechado. Agora eles fizeram máscaras, dei alguns exercícios a partir das máscaras criadas e então elas entraram no espetáculo. É um processo sempre vivo, sempre dinâmico. A ideia é não fechar, não congelar, não fixar, estar

sempre aberto.

Procuro também agregar as pessoas e valorizar suas habilidades. O Tig, por exemplo, que já está no grupo há um tempo, tem habilidades com tecnologia, então assume essa parte no grupo. A Natália, que está desde o começo, promovi para assistente de direção. Então, ela toca uns ensaios sozinha. A ideia é de dar independência mesmo, de não ficar esperando diretores. Digo que eles têm que ser autossuficientes, pois são um coletivo. Quer dizer, se não estou, a coisa tem que andar da mesma forma. Tenho esse discurso e tem funcionado, eles vão tocando.

Nas circulações, por exemplo, vou pouco, porque tenho as aulas, os compromissos em Dourados, então quase nunca dá para ir, é difícil o deslocamento. Algumas vezes fui, mas várias vezes eles foram sozinhos e me passaram os relatos depois. Uma coisa que a gente instituiu é que sempre depois de cada apresentação a gente tem uma reunião, uma conversa, vê o que rolou, o que não rolou, quais os problemas. O que tem que solucionar, o que tem que melhorar, o que aconteceu. Faço esse acompanhamento para poder ir tocando o processo e nós estamos sempre avaliando.

Das pesquisas compartilhadas e trajetórias enredadas: relatos das práticas e reflexões de Ariane Guerra e Marcos Chaves²⁴

A conversa iniciou-se com Marcos Chaves, mas em determinado momento a sua trajetória se enreda tanto com a de Ariane Guerra, que era necessário ampliar a conversa, convidando-a para a roda. Da metade da conversa em diante a entrevista individual tornou-se coletiva, eventualmente com pontos de vistas diferentes, mas dialogando em torno das mesmas práticas e objetos de pesquisa. A tarde passou voando e coletivamente a conversa ganhou ainda mais corpo, diversidade e extensão, levantando vários aspectos das trajetórias de ambos os profissionais que mantêm uma bela e profícua parceria.

Como estratégia metodológica de transcrição, na primeira parte do texto dou voz a Marcos, reunindo grande parte de suas falas e, na segunda parte, a narrativa passa a Ariane, porém preenchida também por alguns comentários e posições de Marcos a partir dos assuntos em comum.

O olho da rua vê
o que não vê o seu
Você, vendo os outros,
pensa que sou eu?
Ou tudo que teu olho vê
você pensa que é você?

Paulo Leminski.

Primeira perspectiva: os relatos de Marcos Chaves

Cheguei aqui em Dourados em 2013, o curso de Artes Cênicas iniciou em 2009, então cheguei um pouco antes da primeira colação de grau. Não cheguei a dar aula para a primeira turma, mas peguei os projetos finais de TCC. Consegui ter um contato com todas as turmas e dei aula a partir da segunda turma, que é a da Arami Arguello Marschner e do Vinicius Oliveira Silva, um aluno egresso, que hoje é técnico do nosso núcleo de artes cênicas. Era uma turma muito boa.

Cheguei a conhecer também o Edu Gasperin, ele era da primeira turma, estava se formando no bacharelado quando entrei na UFGD. Consegui assistir alguns trabalhos do grupo dele, de Naviraí, trupe Arte e Vida. Eles tinham vencido uns editais, acho que o Klauss Vianna e também outro edital do estado. Nós fizemos algumas trocas, e o Edu Gasperin foi o primeiro aluno egresso a retornar como professor substituto. Então, foi muito bacana

²⁴ Entrevista com Marcos Machado Chaves e Ariane Guerra Barros, realizada na residência do casal, em Dourados/MS, na tarde de 14 de novembro de 2017. Transcrição de Luciana Oliveira, transcrição por Alexandre Falcão de Araújo.

quando isso aconteceu, porque é o pessoal saindo daqui e já voltando pra casa, né?

Quando vim pra cá ainda não conhecia Dourados e sua cena cultural. Vim de Porto Alegre, e nos ditos grandes centros nós ficamos muito ensimesmados, muito voltados para o próprio umbigo, para as próprias produções. Apesar de não conhecer muito outros grandes centros, acho que isso se repete nas cenas de outras grandes cidades. Mas, sei que Porto Alegre é muito voltada para o seu umbigo, para o teatro gaúcho. Tanto que a gente costumava falar, acho que hoje ainda costuma, cena gaúcha, mas se referindo aos espetáculos de Porto Alegre. Hoje que nós estamos aqui em Dourados, acabamos enxergando com outros olhos, tendo outras percepções da cena local.

Se essa falta de conhecimento acontece dentro do próprio estado, imagine então com outros locais. É claro que em Porto Alegre há espaços, como o Porto Alegre em Cena, que se abrem para muitos grupos de fora do estado. Mas, a maioria é também dos grandes eixos, Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba... Então, a gente acaba conhecendo pouco a produção de outros locais que estão despontando.

Vim pra cá porque abriu um concurso específico para a minha área: música e cena. Pesquiso musicalidade cênica. No mestrado falei sobre trilha sonora para o teatro e no doutorado sobre preparação musical pra atores. O tema de meu trabalho perpassa voz, mas é mais um olhar de preparação musical mesmo. Aí quando abriu o concurso com uma vaga para música e cena, o Wellington Menegaz²⁵, que é marido do Eduardo Gasperin e foi meu colega de turma no doutorado na Udesc, me avisou: “Marquito, você viu, concurso para música e cena na UFGD?”, eu disse, “rapaz, não tinha visto ainda uma área de concurso com esse nome”. Então, vim fazer e fui o único inscrito. Até conversei com meus amigos, falei, “nossa, não sei se fico feliz ou triste. Porque se não passar no concurso, é só uma incapacidade minha, porque tem uma vaga e um candidato”.

Depois falei com o Ernani Maletta, que foi diretor musical do Galpão²⁶ e pra mim é uma das maiores referências da área de musicalidade cênica. Tenho contato com o Ernani, pois ele esteve nas minhas bancas de mestrado e doutorado, aí falando com ele sobre o edital do concurso, ele também comemorou, pois nunca tinha visto um concurso tão específico para a nossa área de pesquisa.

Fiquei muito feliz, claro, por passar, por estar aqui, e também, por pensar na responsabilidade que existe em cuidar com carinho dessa área, para dialogar com outras universidades, para que isso também se multiplique, não seja um anexo, não seja como

²⁵ Wellington Menegaz de Paula, professor do curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

²⁶ Companhia de teatro de Belo Horizonte/MG, fundada em 1982.

em Porto Alegre. Em Porto Alegre²⁷, que é um lugar que conheço bastante, como no Instituto de Artes tem um curso de música, as questões musicais voltadas ao teatro ficavam muito para o pessoal da música. Na questão musical, isso colabora muito, mas acabava, muitas vezes, sem o olhar das especificidades da área teatral.

Em muitos casos os artistas ficavam preocupados com a composição musical, com a música em si, mas não com a inserção dela no teatro. Claro que deve haver exceções. Há alguns compositores que não têm essa visão, mas isso é muito comum. Tanto em relação à sonoplastia e à música, como em relação à voz. É muito comum também, nos cursos de teatro, a área da voz ficar com alguém da música ou da fonoaudiologia.

Não se trata de uma fala contra esses profissionais, mas, parto do pressuposto que o pessoal que vem dessa área, ao menos, tem que passar também pelo teatro, pra se entender, se contaminar, e pesquisar as questões da fonoaudiologia e da música de formas vinculadas ao teatro. Se não, eles ficam em suas próprias ilhas. Mas, isso tem mudado bastante.

Existe um Seminário, chamado “A Voz e a Cena”, que acontece há sete anos e esse ano foi na UFGD, e, a partir dos trabalhos do evento nós vemos que há esses três eixos (música, teatro e fonoaudiologia), mas todo mundo procurando diálogos comuns. Então há um pessoal que é da música, mas está no teatro, que é da fono e está no teatro, e também está despontando cada vez mais, o que acho muito rico, um pessoal que é do teatro e está se aprofundando na área de voz. Às vezes são pessoas que não têm uma formação musical, não têm uma formação sobre o trato, aparelho vocal, como o fonoaudiólogo, mas têm a questão da criação, da composição da cena. Então, é muito bacana isso que vem acontecendo. O teatro está tomando conta, sozinho, das suas especificidades.

Agora, falando da música para o teatro de rua, por um lado posso dizer que é onde a música volta para a sua casa, porque ela remete a todas as questões coletivas, sociais, vinculadas a festejos ou a questões artísticas teatrais também. Por isso, parece que faz muito sentido a música estar no teatro de rua. Das experiências formativas que tive com música para teatro de rua, muitas delas estavam vinculadas a cortejos, a uma instrumentalização musical dos atores.

Lá em Porto Alegre tem um festival de teatro de rua, que, como formação, é muito rico pra cidade, porque não se restringe só às obras que vem, que visitam a cidade, mas abrange também Seminários e cursos. Então, em 2010 ou 2011, houve, por exemplo, uma

²⁷ Marcos está se referindo especialmente aos cursos de graduação da área de artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

atividade que foi aplicada por um pessoal do Lume²⁸, fazendo um grande cortejo com a classe artística de Porto Alegre. Foi muito bacana. Eles começavam perguntando: “Quem é músico? Quem toca? O pessoal da Terreira²⁹? O pessoal do outro grupo?”. E a gente juntava, e acabava trocando experiências e puxando o cortejo, partindo da música.

Então, quando vim pra UFGD, a aplicação com teatro de rua foi uma das primeiras que tive aqui, porque nós temos poucos edifícios teatrais, não só em Dourados, mas em Mato Grosso do Sul. Não tenho amplo conhecimento a respeito das casas e edifícios cênicos em todo o Mato Grosso do Sul, mas em Campo Grande, capital, sei que nós temos alguns, e em Dourados, nós temos um teatro municipal, a caixa preta da UFGD, e também alguns espaços do tipo auditório que podem ser tratados como caixa preta, como palco italiano, em algum colégio.

Depois ouvi falar de Corumbá, uma cidade que não conheço ainda, mas que todo mundo fala que tem um bonito teatro, da época da colonização, da época do acesso pelo rio da Prata, um período de efervescência. Corumbá já foi uma grande cidade, mas hoje não é nem a terceira do estado. Então, basicamente, nós temos Campo Grande, Dourados e Corumbá, pra pensar numa estrutura de palco a *la italiana* e não muito mais do que isso.

Já a possibilidade de trabalho na rua, com a sua abertura, nós temos em praticamente todas as cidades, temos artistas engajados, artistas batalhando espaços, fazendo um trabalho fundamental, de formação de público, de fomento cultural, partindo, principalmente, da rua. Tanto que nossos alunos que vêm de outras cidades apontam muito essa especificidade, essa vontade de conhecer teatro de rua pra aplicar na sua cidade. Inclusive, quando o Igor chegou pra assumir a disciplina de teatro de rua, ela, em seguida, foi a mais cotada dos alunos. Ela começou como tópico especial, e depois virou uma disciplina eletiva específica, um código pra teatro de rua. É uma disciplina que está sempre bem cotada, sempre tem muita procura. Então, isso demonstra uma vontade muito grande do povo aqui de Mato Grosso do Sul.

O primeiro trabalho de rua que orientei aqui na UFGD, foi o *Tristão e Isolda*, resultado do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), do acadêmico, e hoje amigo, Rodrigo Perandrê Macêdo, Rodrigo Pera. Ele tinha a vontade de montar esse texto e convidou a mim e a Ariane para estruturarmos isso pra rua. Nós agrupamos outras pessoas que tinham essa vontade também e em julho de 2014 estreamos *Tristão e Isolda*³⁰. O trabalho teve uma receptividade muito interessante, que fez o espetáculo em seguida sair do âmbito

²⁸ Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais da Unicamp.

²⁹ Terreira da Tribo, sede do grupo Ôi Nós aqui traveiz.

³⁰ A gravação da estreia de *Tristão e Isolda* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Infvjnsmpqs>. Acesso em 30.jan.2018.

acadêmico. Ele participou do TCC, teve aprovação com muita recomendação e em seguida já estava em festivais, dentro de um grupo independente, que saiu da universidade. No mesmo ano, nós ganhamos o prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua, pra circulação, e levamos o *Tristão...* pra dez cidades, percorrendo Mato Grosso do Sul, São Paulo e Paraná.

Demos uma “voltinha”, nós realmente circulamos, levamos a palavra circulação a sério. Como o prêmio era pequeno, era pouco investimento, não podíamos ficar indo e voltando. Não dava. Tínhamos que ir e voltar só na hora de voltar, ou seja, só após terminar a temporada. Apresentamos em Dourados e fomos para Rio Brilhante, Campo Grande, Três Lagoas, Andradina, Presidente Prudente, Londrina, Curitiba, Cascavel, Naviraí e voltamos. Foi muito legal, mas muito cansativo também, porque era um dia pra cada apresentação. A gente chegava à noite na cidade, dormia, acordava cedo, flanava³¹, escolhia o local, montava, apresentava, desmontava, ia pra outra cidade. Foi muito gostoso, uma rotina diferenciada!

Em cada cidade nós tentamos contato com algum grupo local ou com a Secretaria de Cultura, pra pedir indicações, recomendações, ou até liberação de espaço, porque às vezes a prefeitura incomoda. A prefeitura de Curitiba, por exemplo, incomoda demais pra podermos apresentar na rua. Então, fomos perguntando onde se costuma fazer, o que eles recomendam e por quê. Em algumas cidades a gente alterou o local, porque víamos que não tinha muito a ver, que havia outro espaço que combinava muito mais e então levamos o público para lá. Foi muito bacana. E o mais interessante pra nós, principalmente pra Ariane, que é minha esposa e é também professora da UFGD, e pra mim, era ter essa vivência com as pessoas que há um dia atrás eram nossos alunos, e agora são nossos colegas de cena também. Alguns destes agora são nossos colegas também na academia, como o José Manoel de Souza Junior (vulgo Juninho), que participou de *Tristão e Isolda*. Ele também é da área de voz e música. Fez especialização em teatro e agora está como professor substituto na UFGD.

Esse trabalho, *Tristão e Isolda*, motivou o grupo a permanecer na rua, com outra ação. Fizemos uma performance chamada *Fragmentos de corpos urbanos*. Ela está associada à pesquisa de doutorado da Ariane, foi um projeto de performance na rua, montada com o mesmo grupo, mas convidando também outras pessoas pra participar. E foi muito bacana, porque o *Tristão e Isolda*, tinha toda uma ludicidade que ajudava, contribuía com a convenção teatral, já o *Fragmentos*, não. Era outra questão. Lidávamos com música e também com tecnologia. No *Fragmentos de Corpos Urbanos* divulgávamos

³¹ Marcos está se referindo ao flâneur, como cunhado por Baudelaire.

uma estação de rádio e pedíamos para o público trazer o seu rádio, o seu *smartphone* com rádio. Quem não trouxesse também podia assistir, mas ia ver outra coisa, ia ter outra experiência. Havia uma *time line* guia, mas só quem estava com fone de ouvido, sintonizado na estação, ouvia o que estava sendo dito, os outros só viam os movimentos, então foi muito bacana. Nós temos o registro em vídeo da estreia³², que foi na frente da biblioteca da UFGD e temos várias fotos também.

Levamos esse trabalho pra Pelotas, fazendo a ponte com a UFPel³³. Nós costumamos dizer que o curso de Teatro da UFPel é um curso irmão do curso de Artes Cênicas da UFGD, porque também é da época do Reuni³⁴, um curso novo. Ambos os cursos surgiram quase ao mesmo tempo, têm só um ano de diferença, mas não recordo quem foi criado primeiro.

Então, foi muito bacana a questão de estar na universidade, na dimensão formativa, depois sair dela, e colaborar com o aspecto do fomento, com a produção artística local. É muito bom ver os alunos pegando isso pra si, porque não temos a intenção de manter o trabalho focado no professor, tanto podemos estar juntos, quanto o trabalho pode seguir sozinho, criando outras ramificações.

Hoje estes trabalhos integram o currículo da companhia Última Hora, que já está na quarta montagem. Nós fomos diversificando: o primeiro trabalho foi de teatro pra crianças, num outro TCC, que só teve uma apresentação. Depois, *Tristão e Isolda*, que é de rua. Depois o *Fragmentos...*, que é performance na rua. Depois, nós voltamos para o teatro para crianças, mas na caixa preta, com um musical dentro de um edifício cênico, que foi o *Meu Mano, Mano*. Foi um trabalho inspirado em um gato que nós tivemos, e que morreu. Nós construímos um argumento pra essa história.

Mas, a Última Hora acabou não sendo um grupo de um só gênero, ou uma só pesquisa. Nós somos em várias pessoas, então temos diversas pesquisas, que acabamos compartilhando com alguma outra pessoa do grupo, em algum momento. Aconteceu isso com o Pera, quando fomos para a rua; com a Ariane, quando fomos pra performance na rua; com o Júnior, com o musical, dentro da caixa cênica. Até se você olhar os projetos futuros da Última Hora, nada parece ter sentido. Por exemplo, tem um melodrama no meio, tem um monte de coisa. Ao mesmo tempo, acho isso muito bacana, porque o pessoal passa por uma pesquisa diversificada.

O grupo atualmente é independente e nós reforçamos isso. Algum vínculo com a

³² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5YR3DE_m_3I Acesso em 06 de fevereiro de 2018.

³³ Universidade Federal de Pelotas.

³⁴ Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni).

UFGD sempre vai existir, mas no *Tristão...*, nós sentimos necessidade de que ele saísse da universidade, até pra dar uma via de apoio para os alunos egressos.

Por exemplo, os meninos, o Rodrigo Pera e o Júnior, foram os primeiros para quem a gente falou assim: “ah, a gente precisa que vocês acabem logo o bacharelado, e peguem suas DRT’s³⁵”. Até o registro profissional é uma questão, porque aqui em Mato Grosso do Sul infelizmente nós ainda não temos um Sindicato da categoria e além das questões trabalhistas, um sindicato pode ajudar na formação, pode ser uma via interessante. Então, pra tirar o DRT via Sindicato tem que ser por Goiás. Eu e Ariane ficamos no pé dos estudantes, na medida em que eles vão se formando, pra eles tomarem isso como uma questão profissional, pra batalharem pelo DRT e pela profissionalização, e nós deixamos claro que estamos juntos com eles. E então o Pera e o Juninho tiraram o DRT deles. Isso foi há um, dois anos atrás, e o número de registros deles é 197, 198. São poucos atores registrados no estado, não está nem em um milhar. O meu DRT em Porto Alegre, que fiz em 2005, era sete mil e sei lá o que. A Ariane foi dez mil e alguma coisa. Imagina como é no Rio, em São Paulo. Então, aqui o número de profissionais está nas centenas, ainda. Claro, estou falando de profissionais registrados, porque existem outros artistas sem registro.

A minha formação começa no teatro estudantil, depois teatro amador. No teatro amador a gente experimenta um pouco de tudo, então fazíamos oficinas diversas. Ainda em Porto Alegre tive uma experiência na rua, criando trilha sonora, mas não como ator e diretor. Já aqui em Dourados tive a oportunidade de estruturar um trabalho, dentro de um viés que se quer profissional. O *Tristão...* surgiu disso, então esse foi um dos motivos que a gente quis desvincular logo da UFGD, pra tentar novos ares. O trabalho ficou bonito, nós temos orgulho dele. Mas, nós sabemos também que não é nenhum grande primor artístico. Foi uma boa junção, que teve uma boa repercussão. Mas é difícil comparar com grupos mais antigos dos grandes centros.

Nós tentamos, por exemplo, entrar no Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre, mas não rolou. Acho que o Última Hora precisaria de um subsídio ainda maior pra se tornar uma referência, conquistar mais visibilidade. Notei que nos grandes centros a gente acaba não reparando em cidades como Dourados, acho que acontece com muitas pessoas. E numa seleção, por exemplo, de um grande festival, como o Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre, a gente, por ser de Dourados, não tem muita visibilidade. Essa opinião é bem pessoal, mas para mim é bastante sugestiva, pois acredito que tem algo ligado ao discurso

³⁵ Atestado de capacitação profissional, geralmente emitido pelos sindicatos de artistas.

que concretize isso, que um trabalho de uma cidade do interior acabe chegando como algo menor. Quando me inscrevia num festival sendo de Porto Alegre, tinha maior receptividade. Tinha uma atenção diferenciada de uma Comissão organizadora, do que tenho agora, escrevendo um trabalho que é aqui de Dourados.

As pessoas pouco conhecem o que se produz em Mato Grosso do Sul. Poucos sabem que Dourados é no Mato Grosso do Sul. A gente até brinca que o pessoal daqui sempre tem um debate caloroso, quando alguém confunde Mato Grosso com Mato Grosso do Sul, quando dizem: “ah, Dourados, no Mato Grosso”. Já foi, mas não é mais. As pessoas enfatizam muito isso. Quando cheguei, me diziam: não erra isso: “Ah, estou aqui no Mato Grosso”. Não, não está. Está no Mato Grosso do Sul. Do Sul.

Mas, voltando ao *Tristão...*, para os estudantes foi o primeiro trabalho desse porte, se profissionalizando. Tanto que os meninos tiraram a DRT pra gente depois poder fazer a circulação. Foi a primeira circulação deles, a primeira turnê, o primeiro prêmio que eles receberam dentro do grupo, ou nas suas vidas. O primeiro cachê. Isso é uma coisa que a gente trabalha muito, na UFGD, a questão da valorização, digo para eles “só apresente de graça se você quiser, por alguma questão ideológica, por você querer ofertar, mas não vai fazer favor pra alguém, apresentar por divulgação”. Isso é comum na arte, então pego muito no pé dos alunos, dizendo “não façam isso. Não botem um valor pífio na sua obra”. Digo para calcularem o custo, verem qual é a atividade, os custos de deslocamento, alimentação, traslado, o cachê pra pagar dignamente todo mundo. E se não tem isso, então não tem condições. Não vai. Ou vai numa outra ideia. Mas, é preciso se valorizar.

Temos um vídeo do espetáculo no Youtube, da estreia. Mas, mudamos bastante, porque, quando ganhamos o prêmio de circulação, tivemos dinheiro para investir na questão da visualidade, em adereços e no cenário. E também a gente pode adentrar um pouco no universo dos bonecos. Porque *Tristão e Isolda* é um clássico de ópera, que se conta em três, quatro horas, é muito longo, mas nós contamos em quarenta minutos. Na nossa versão o oceano e a lua presenciaram tudo e contam a história de Tristão e Isolda. Em alguns momentos, pra abreviar, eles fazem as vias de contadores de história mesmo, pegando o boneco do Tristão, com o mesmo figurino do personagem. Então, nossos primeiros bonecos eram do tamanho de uma boneca Barbie, do Ken, até isso indicava a nossa falta de experiência na rua. Depois percebemos: “nossa, ninguém vê isso aí!”. O público tinha que estar na frente dos bonecos para enxergar, porque não tinha distância, nem tinha profundidade. Aí depois que ganhamos a circulação, pagamos uma bonequeira pra fazer uns bonecos, uns mini bonecos de Olinda, articulados, pra podermos manipular. Queríamos também brincar com a questão da pesquisa de ir pra rua, da festividade, da

festa popular na rua. Por isso, pegamos os bonecos de Olinda. Mas, na gravação não tem esse boneco.

Ah, o espetáculo tem trilha original também, composta por mim e pelo Júnior. Sou apaixonado por essas questões que englobam voz e cena, música e cena. Então, pra mim, a escolha do espaço é a principal atividade antes de uma apresentação de teatro de rua. Procuramos um espaço com uma reverberação X, que não tenha muito eco, ou que não seja muito aberto, não seja um gramado, pra não ser absorvente de ondas sonoras, sabe? Então, tudo isso conta. Nós vemos prédios, árvores, praças. Fazemos um teste de som do espaço antes da apresentação. Na circulação nós fazíamos isso por meio de um exercício muito simples: batendo palmas muito forte. Isso se usa pra acústica de teatro também. Quando você bate, você vê o tamanho da curva acústica, e dependendo do espaço, não tem curva nenhuma. Nós vemos o espaço, batemos palma e sentimos a reverberação na hora. Aí nós vemos que com um prédio atrás já dá uma outra curva acústica. Primeiro chegávamos eu e o Juninho fazendo isso, depois o pessoal aprendeu também, saía todo mundo batendo palma, pra tentar sentir como era a reverberação do som no espaço.

Quando tivemos dinheiro pra circulação, investimos na questão musical também. Os instrumentos que nós usamos: percussão, acordeom, têm a cara da rua, e muitos grupos também investem nisso. O acordeom, por exemplo, é um instrumento bastante “acessível”, porque tem mobilidade e nos possibilita tocar a harmonia sem tirar a vocalidade, o que é diferente de tocar uma escaleta, que nos tira a voz.

Mas, nós usamos também um violão e violão é um problema pra rua. Me lembro até que quando fiz minha pesquisa de mestrado (que fala de criação de trilha sonora para teatro), em Porto Alegre, entrevistei oito criadores de trilha sonora, entre eles, o Johann Alex de Souza, o Johann, que participou de montagens da Terreira. Ele foi compositor da Terreira da Tribo e depois virou meu amigo. A formação dele é violão, mas ele conta que penou pra poder inserir violão na rua. Ele conta que botava vinte pessoas tocando violão de cordas de aço e dando paletaço, tocando forte e o som não vinha. Aí, acho que foi no Marighella³⁶, ele conta que teve uma discussão longa, de muitas conversas, pra fazer o Paulo Flores aceitar amplificar. Era até uma questão ideológica, o Paulo queria que o espetáculo fosse autossuficiente, que tudo se resolvesse na rua. Mas aí o Johann falou, “não, mas a gente vai ser autossuficiente. A gente leva o equipamento, todo no carrinho de mão, com bateria, sabe?” Aí o que aconteceu? No Marighella tinha um ou dois caras tocando violão equalizado, na rua. Enfim, o Johann falou “agora eu tenho intensidade.

³⁶ Trata-se do espetáculo *O amargo santo da purificação* da Tribo de atores Ói Nós Aqui Traveiz, que parte de poemas escritos por Carlos Marighella.

Agora tenho volume pra rua”. Aí quando fizemos o *Tristão e Isolda*, botamos violão e acordeom, mas, inicialmente o violão servia mais pra referência nossa, ele não tinha muita propagação.

Na primeira versão, que está no Youtube, o violão estava sem amplificação. Aí depois que veio o dinheiro, falamos: “opa, agora dá pra fazer amplificado”. Aí investimos no material auto suficiente e foi bacana, porque não precisávamos de energia, de nada, nem de cabos de som. Compramos um transmissor sem fio, pro violão. Então eu andava pela praça inteira tocando violão, e com volume, com qualidade, controlando a frequência no violão. Tínhamos duas caixas, uma com bateria, e uma sem. Porque dependendo do lugar havia tomadas, aí a gente aproveitava e puxava o cabo de energia, pra facilitar. Mas, onde não tivesse, as caixas com bateria resolviam.

Quando nós tivemos esse investimento no *Tristão...*, começamos até a ampliar a pesquisa sonora, a trabalhar com intensidade baixa nas cenas. Porque antes, na rua, a gente precisava de intensidade, de força, de volume, pra acompanhar uma música cantada, por exemplo. Se não, ela sumia. Mas depois, com o equipamento técnico, podíamos trabalhar com uma intensidade muito baixa, e fazer ela preencher todo o ambiente. Então, botamos umas sonoridades, foi muito bonito, colaborou bastante. Com amplificação podíamos trabalhar intensidades fortes e fracas no violão, por exemplo. Nós botamos até um microfone condensador num canto. Chamávamos de ilha do som. Fazíamos a encenação no meio, e dos lados fazíamos a parte técnica de adereços, figurino e ilha do som. Botamos os microfones condensadores, porque quando sentávamos pra cantar baixinho, pra fazer o acompanhamento de uma cena em andamento, o condensador captava.

A captação de voz acontecia muito nos momentos em que estavam em cena apenas os personagens de *Tristão e Isolda*, nosso grupo tinha cinco pessoas, então três estavam de fora e, às vezes, ficavam fazendo um vocalize, um som no violão, muito baixinho, muito sutil. Só pra sublinhar aquela cena, sabe? Foi gostoso fazer isso. Em outros momentos já estávamos todos em cena tocando.

No *Tristão...*, pode-se dizer, inclusive, que nós começávamos definindo o lugar de acordo com a reverberação do som, depois é que íamos montar o espetáculo. Mas, às vezes, tínhamos dificuldade. Em Curitiba, por exemplo nós tivemos que abdicar da escolha de um lugar com melhor reverberação. Lá nos recomendaram a Boca Maldita, no Calçadão, em Santana. Mas, ela tem muita interferência sonora externa. A rua é bastante ampla, o som vai e não volta muito. Mas, não tivemos muita escolha, porque Curitiba foi o único local em que tivemos que lidar com chuva. Nossa circulação era com pouco dinheiro, se

chovesse, teríamos que fazer igual, porque não tínhamos dinheiro para voltar na mesma cidade. Então, sempre tínhamos um plano A e B. O plano B era perto de marquises e/ou onde haveria um fluxo de movimento, mesmo com chuva. Por exemplo, perto da saída de uma escola. A gente pensava sempre num plano B e conversávamos: “a gente vai ter que apresentar. Não deu agora de manhã, vamos à tarde, porque a gente tem que fazer e comprovar isso depois, né”. Mas, foi só em Curitiba que tivemos problema com chuva. Então, enquanto o tempo estava “chove, não chove”, fomos montando, aí decidimos abrir mão da técnica e voltamos pro formato original, que era só acústico. Como já tínhamos feito dessa forma, falamos “vamos segurar assim. Vamos trabalhar com isso. Vamos ver o que o espaço nos diz. Vamos jogar, pra fazer aqui”. Nós não conseguimos achar outro espaço, se tivéssemos tempo, talvez poderíamos ter achado outra solução, mas a chuva nos apressou.

Depois do *Tristão...* fomos para o *Fragmentos...*, que foi outra coisa. Tínhamos o mesmo elenco, cinco pessoas, e pegamos mais três pessoas. Essa é outra prática que nosso grupo tenta fazer - não sabemos até quando vamos conseguir fazer isso - mas a cada ano nós fazíamos audições ou chamávamos outras pessoas pra participar do projeto, pra não ficarmos fechados só no grupo. Então, no *Fragmentos...* três pessoas entraram e nós começamos a pesquisar. No *Tristão...* nós começamos a desenvolver um olhar para a rua, mas no *Fragmentos...* foi diferente, pois cada ator performer tinha uma pesquisa pessoal antes de partir pra rua, então tentávamos entender a proposta do outro performer e buscar as opções de espaço pra fazer, até nas improvisações, durante o processo de criação. Construímos muito nas praças de Dourados, íamos nas praças pra montar o trabalho, definindo os locais de cada um de acordo com a proposta individual. Tínhamos focos diferentes na busca por espaço: “Quem vai pra rua procurar planos? Quem vai pra rua procurar som, reverberação? Quem vai pra rua procurar fluxo?”. Então, os performers já chegam no lugar com um foco.

Agora vou falar um pouco acerca de minhas principais referências. Na parte artística, primeiro busco referências em grupos de grande repercussão, mas não se trata de uma vontade de ser igual, porque é impossível. Por exemplo, o Lume é uma referência que me motiva muito, porque são professores-artistas-pesquisadores que nos mostram que é possível estar dentro da academia e ter uma vida artística. E também, pela questão da vocalidade, do Carlos Simone³⁷, em preparar um corpo pra depois ter uma vocalidade.

Na questão clownesca, a referência é o Ricardo Puccetti³⁸, pelo cortejo, pela rua.

³⁷ Ator-pesquisador e diretor, integrante do Lume.

³⁸ Ator, palhaço, pesquisador e diretor, integrante do Lume.

Então, o Lume, pra mim, é uma referência pela qual tenho muito carinho, olho e digo “nossa, que bacana o que eles fazem”, que vontade de ter um modo de trabalho parecido com isso, por mais que os contextos e aplicações sejam tão diversos. Outra grande referência para mim é o Ernani Maleta, pois ele foi o diretor musical do Galpão. Então, quando assisti o *Romeu e Julieta*, de rua, pensei, “meu Deus do céu, que coisa maravilhosa”. Então, os trabalhos do Maleta também são uma referência que uso bastante.

Outra referência, que uso pra vida, não só nas aplicações para os espetáculos e atuações, seja na rua ou no palco, tem a ver com filosofia da educação musical. O autor é o David Elliot. O trabalho dele é chamado de nova filosofia da educação musical. Ele trabalha com uma questão na qual sempre penso: a questão do contexto e da personalidade e, para mim, trabalhar isso com os alunos de teatro em aulas de música, é um desafio. As perguntas são: Que música? Pra quem? Em que espaço? Em que momento, e como trabalhar isso?

Quando cheguei aqui, me vi num embate, porque a base da nossa formação musical é tonal, o sistema tradicional, de tradição europeia. E aqui nós temos uma vivência com os indígenas, que me pôs em xeque, e me perguntei “e agora? O que eu faço?”. Porque não só desconheço, como não sei o que fazer. Me tirou do contexto de onde eu vinha. Então pensei, vou partir do tonal, porque os estudantes vêm de uma vivência urbana, mesmo em Dourados. Na minha tese escrevo que entre um ator douradense e um ator paulistano há pouca diferença na sua formação urbana. As influências de música, da mídia, são praticamente as mesmas. Então, falo para os alunos que vou partir da música tonal e que gostaria, no semestre seguinte, na disciplina Música e Cena II, de partir pra música não tradicional. Nesta segunda disciplina nós vamos pensar no espaço, aí pedimos ajuda dos indígenas, dos projetos da Graciela Chamorro e da Carla Ávila, pra pensarmos num outro contexto.

O David Elliot, na Filosofia da Educação Musical, fala muito sobre isso. Outra coisa que ele fala e que pra mim é sempre muito difícil de mesclar, é a busca da articulação entre o desenvolvimento musical e a dificuldade dos exercícios. Ele traça uma linha num gráfico: na base da linha ele bota desenvolvimento musical, e na outra linha, dificuldade dos exercícios. Então, a linha perfeita é a que vai em 45º, porque, por exemplo, se tenho médio desenvolvimento musical e média dificuldade, continuo avançando. Agora, se tenho, por exemplo, pouco desenvolvimento musical e a dificuldade é grande, me frustro. E se tenho muito desenvolvimento musical, e a dificuldade é pouca, tenho tédio. Então, como trabalhar musicalidade com um povo tão diverso? Como manter uma turma motivada, nos conhecimentos, sendo que na turma há músicos, não músicos, atores, não atores, pessoas

que estão entrando agora, pessoas que têm trajetória? Isso é sempre muito difícil, por isso que me baseio muito no David Elliot.

Em Música e Cena II, trabalho algumas questões vinculadas à minha tese e amplo também para a dimensão da rua e da diversificação de espaços. Quando cheguei aqui, quem dava estas disciplinas eram professores de outras áreas, então não tinha algo formatado. Como estava cursando o doutorado na Udesc e ia trabalhar com preparação musical pra atores, falei, “ah, vou preparar isso em três etapas, pra cá, pra UFGD”. Aí usei o doutorado pra fazer isso aqui. Claro, aproveitei o material humano, dos alunos, pra poder experimentar.

Então, como são duas disciplinas, Música e Cena I e II, dividi entre Música no ator e o Som do ator no espaço. Na primeira, foco na produção musical do corpo, percussão corporal, vocalidade, mas sem me preocupar com o espaço. Aí na segunda, quando eles já têm elementos pra produção musical, vou pra próxima etapa, que é pra onde meu som está indo, pra reverberar. Vamos a muitos locais, experimentar. Costumo montar uma cena, com interferência musical, com eles, e vamos a vários lugares, na UFGD também. Principalmente para dentro do ginásio, porque é onde tem um eco horroroso.

Nós vamos para o campo³⁹ também, que é onde ninguém escuta. Então eles têm espaço para serem ouvintes, serem produtores, serem executores, e tentar ver qual a diferença de fazer a mesma interação, com a interferência sonora, em lugares diferentes. Sentir essa reverberação na prática. Eu costumo falar que a gente tem isso inconscientemente, ninguém precisa falar para o ator, por exemplo, se ele está numa sala pequena, se está num teatro com oitocentos lugares, ou está na rua, numa praça, em um campo, que a reverberação vai ser diferente, porque a pessoa sabe que vai ser diferente. Mas o que faz a diferença?

Em Música e cena II, nós utilizamos recursos para melhorar a reverberação. Por exemplo, cones pra amplificar a voz, caixas de papelão etc. Usamos também materiais para absorver o som ou pra isolar alguma coisa. Aí o uso do material é livre. Cada semestre varia muito de acordo com a turma, de acordo com a forma como eles compram essa ideia. Mas, em geral é muito produtivo, porque eles trazem sempre novas propostas, coisas diferentes.

Mudando um pouco de assunto, pra contar parte da história do nosso curso, gostaria de deixar registrada também a questão política. Porque nós que estamos aqui sabemos da dificuldade de alcançar o que alcançamos: somos treze professores específicos, do curso de artes cênicas, com as duas habilidades: Bacharelado e licenciatura. E nós temos

³⁹ Ao lado do núcleo de Artes Cênicas há uma área de pastagem e de plantações.

conceito Capes 4, nas duas habilidades. Sabemos que o curso da UFGD é um bom curso, não é um grande curso, se comparado às universidades mais antigas nas metrópoles mais importantes do país, mas temos boa estrutura, bom espaço físico, prédio próprio. Sabemos que isso não é tão comum em outros lugares no Brasil.

É importante reconhecermos que as possibilidades que o curso tem hoje aconteceram muito em função de uma gestão que comprou essa ideia. Não sabemos até quando algumas conquistas vão durar, com os desgovernos atuais ficamos preocupados, mas Dourados conseguiu dar um passo importante na formação nas artes cênicas. Isso aconteceu porque, em algum momento, o reitor da época, o professor Damião Duque de Farias, comprou a ideia. Ele é das humanidades e viu a importância das artes cênicas, antes de muitas pessoas. E ele comprou essa briga com outros pró reitores, durante sua gestão. Algumas pessoas não entendiam o porquê, mas ele batia no peito sozinho, “isso vai acontecer”.

Tanto que, durante muito tempo, não só o curso cresceu, mas também a questão do fomento cultural, com uma gestão que via a importância de fortalecer a área artística em Dourados e no estado. De forma estimada, se a gente olhar no Portal da Transparência, o que a área de Cultura recebe, anualmente, na UFGD, por meio da Coordenadoria de Cultura (COC) está em torno de duzentos mil reais. Duzentos mil, num ano, pra todas as ações culturais, inclusive as bolsas de cultura, é muito pouco. Pra dar bolsas aos estudantes e ainda fazer festa de São João (que é muito forte aqui na UFGD), festa de recepção dos calouros, festa de final de ano, que a comunidade sempre quer, vai uma grana. Nos anos em que o Damião esteve à frente, era um professor do curso de artes cênicas que estava na Coordenadoria de Cultura, não é o que o acontece hoje. O reitor batalhava para ampliar os recursos da COC. A Ariane até comenta “bons tempos, aqueles”!

Mas é claro, hoje não tem isso. Hoje a gente ainda vive resquícios do que um dia alguém incentivou. Então, o professor Damião fortaleceu nossa área e nós continuamos aqui, os treze professores estão aqui batalhando. Estão “enchendo o saco” de uma ou outra reitoria que não consegue enxergar isso hoje. Mas, o Damião foi muito importante para fortalecer, agregar, trazer pessoas pra cá, pra tentar fazer alguma coisa aqui, em outro sentido.

Segunda perspectiva: com a palavra, Ariane Guerra

Minha pesquisa de doutorado, que está em andamento, é sobre o *Fragmentos...* (Abreviatura de *Fragmentos de Corpos Urbanos*), fala do lugar híbrido entre o teatro e a performance, algo que o Matteo Bonfitto também fala bastante. A propósito, o Matteo é meu

coorientador. Sou diretora artística do *Fragmentos* e nessa pesquisa juntei as duas experiências, porque venho do corpo, do teatro tradicional, e meu mestrado foi sobre arte marcial como preparação para atores na cena. Meus trabalhos são sempre ligados a alguma encenação. Então, na época do mestrado, treinei os atores, fizemos um espetáculo para crianças: *A Roupa Nova do Rei*.

Já na fase do doutorado, quis entrar na performance, fazer uma coisa diferente. Foi aí que chegamos ao *Fragmentos...*, que acontece na rua, misturado com o trabalho do Marquito⁴⁰, porque junta o elemento do rádio, da frequência de transmissão, e muito trabalho corporal. Nós fizemos vários programas performativos, vários treinamentos de rua.

Pra mim, o *Fragmentos...* diz respeito ao que a cidade tem, ao que a cidade traz pra podermos colocar, não um espelho, mas características dela, pra ela própria. Então, é a sociedade daqui sendo espelho e receptor. Aí foi muito doido, porque nós fomos pra rua, fomos andar, fazer os programas, fazer coisas diferentes, sentir um pouco essa sociedade. Tínhamos também alguns pilares: o machismo, o preconceito, e, em certo ponto, até a xenofobia.

Fomos pra rua ver até que ponto esses pilares eram característicos daqui, ou não. Foi até interessante, porque o machismo e preconceito, não adianta, estão impregnados em qualquer lugar, mas, a xenofobia não necessariamente. Fizemos um programa em que nos vestíamos de terno, gravata, smoking, e tal, e íamos pra rua com um mapa do Brasil, com a divisão por estados. Foi muito divertido.

Fomos para o Terminal de Transbordo, um terminal de ônibus urbanos, chegávamos para as pessoas e dizíamos “nós somos de uma empresa de São Paulo e estamos fazendo pesquisa”. Oito, lindos, maravilhosos performers, com uma prancheta na mão, perguntávamos: “nós estamos pensando em dividir o Brasil. Como é que você dividiria?”. No começo as pessoas não entendiam, elas achavam que tinha que separar o Brasil em leste e oeste. Então, elas simplesmente faziam uma linha no meio.

Aí depois nós explicávamos de novo, “não, a gente quer separar...”, e então as pessoas se tocavam: “só um pouquinho. Você está dizendo que vai separar?”, eu respondia: “sim. Olha que maravilha. Você não acha que é muito melhor?”. E as pessoas começaram a ficar revoltadas, indignadas, e dizer que não, que não era bem assim. Foi muito legal, porque na região sul é superforte o movimento separatista, o Marquito me lembra até que lá há um movimento chamado “O Sul é um País”, nossa performance seria então “O Centro Sul é um País”.

⁴⁰ Marcos Chaves.

Nós achávamos que aqui também talvez houvesse esse sentimento, mas não tem. Aqui as pessoas são veementemente contra, diziam: “não tem essa história de separar nada. Para com a palhaçada. Nós estamos aqui”. Algumas já entravam na política: “tá lá, mas foi a gente que votou, paciência, aceita...”. Houve uma hora em que abordaram o Marquito, acho que era um ex-militar, que já estava querendo chamar os amigos dele, nós tivemos que separar e dizer, “não, isso é uma performance”, porque ele já estava se exaltando. Então, aconteceram coisas desse nível.

No trabalho nós falamos sobre vários preconceitos, mas quando chegamos na xenofobia, ficamos em dúvida: “Ah, mas será que se aplica aqui? Será que se aplica ao Brasil, a xenofobia?”. Claro que sim, ué. Os angolanos, os haitianos, vem pra cá e sofrem xenofobia, aqui também se age com xenofobia, por outro lado, muitas vezes nós olhamos com um olhar vitimista. O Marquito achava ainda que íamos nos deparar com uma suposta rixa do Mato Grosso do Sul com o Mato Grosso, mas vimos que o pessoal não está nem aí. O negócio aqui é ser feliz. Então, foi uma coisa muito legal.

Também visitamos o Museu Histórico de Dourados, pra conhecer mais a cidade. As apresentações seriam em Dourados, aqui no Mato Grosso do Sul e em Pelotas, no Rio Grande do Sul. Nas duas cidades buscamos o mesmo tipo de locais para nos apresentar: praças, em frente a hospitais ou a teatros, em frente ao curso de Artes Cênicas de ambas as cidades, enfim, locais semelhantes. A intenção era notar como acontecia em cada lugar, mas notamos que o espaço modifica. Apesar de ser a mesma apresentação, o mesmo tipo de público, o espaço modifica muito como acontece a coisa.

Não tínhamos pensado nisso, íamos pra rua, pra diferentes espaços, mas pra nós era tudo palco. Só que o espaço determina muito como vai ser a apresentação. Fizemos no Canteiro da rua Toshinobo⁴¹, à noite, e foi muito legal, porque é um lugar onde passam muitos carros. Alguns carros paravam e sintonizavam na frequência de rádio que estávamos emitindo, assistiam à apresentação de dentro dos carros, com o rádio ligado. Também aconteceu de algumas pessoas não saberem o que estava acontecendo, porque o público pedestre mais próximo estava com fone de ouvido e quem passava mais distante, inclusive dentro dos carros, não sabia o que estava acontecendo. Há uma cena que fazemos que é bem de machismo, é uma menina dançando numa boate, a gente lá passando a mão nela, e logo em seguida, vira agressão. Foi muito interessante, porque nesse dia, na Toshinobo, passou um carro cheio de boyzinho, e quando a gente estava passando a mão na menina dançando, ouvimos eles dizerem “uhul! É isso aí!”. No instante

⁴¹ Rua Toshinobu Katayama, no bairro BNH II Plano, em Dourados – MS.

seguinte, em que começamos a chutar e socar, eles viraram de frente, foram embora com o carro, como se estivessem dizendo “não quero ver isso. Não é bem isso”.

Foi muito legal também ver a reação dos transeuntes que passavam, pois eles eram os que mais se emocionavam com a cena final, chamada *Rastros*. Nós levamos fitas e deixamos rastros nas cidades, amarramos lacinhos em partes da cidade e nas pessoas também. Cantamos uma música pra pessoa e depois amarramos um lacinho. Normalmente as pessoas mais simples estavam muito “dentro” da cena, muito juntas conosco, querendo estar lá. Então pra nós foi muito bacana.

Foi muito bacana de ver também a recepção do trabalho pelas pessoas que eram nossas amigas. Na Toshinobo foi uma ex-integrante do grupo, que fez *Tristão...*, ela não conseguiu fazer o *Fragmentos...*, teve que sair, mas foi lá nos assistir. No final, aquela menina chorava, era todo mundo chorando. Foi muito doido, porque a gente não esperava isso.

Nós dizemos que o *Fragmentos...* é difícil de encaixar em algum lugar, porque ele não é teatro de rua, não é teatro, ele não é performance... ficamos um pouco mais tranquilos com a terminologia “ação cênico performativa”. Depois, vimos que ele não era uma performance rasgada, porque não é uma coisa que acontece uma vez e deu. Tem aspectos do teatro tradicional. Nós montamos um trabalho em diferentes espaços e ficamos nesse meio termo. Inclusive é uma discussão que vou trazer para a tese: o campo do ator-performer, onde é que está, onde é que nós estamos, porque já está tudo tão misturado. Nós vamos nos achando, e me pergunto “eu sou atriz, eu sou performer?”, mas é muito fácil dizer que sou performer. E aí? O que é ser performer?

No *Fragmentos...* são oito performers, todos conectados pelo fone, ouvindo a mesma trilha. Mas, o público está em outra trilha. Nós compramos duas antenas e, ao mesmo tempo, a gente manda uma mensagem para os atores e uma para os espectadores. Os atores ouvem com instruções do tipo, “gente, em três, tal ação”. E o público está ouvindo música, ou uma fala, uma parte da trilha. Uma parte da transmissão é gravada e outra parte acontece ao vivo, com microfones.

Nós imaginamos que só a imagem das várias pessoas espalhadas já geraria uma potência visual, pois em um momento todo mundo desmaia, ao mesmo comando. No primeiro programa, *Se Essa Rua Fosse Minha*, nós temos que desmaiar. Nós trabalhamos com pressão e equilíbrio, tínhamos que equilibrar uma colher com um ovo, enquanto dançávamos. Aí, no momento em que caísse o ovo, o performer caía, ficava no chão até o fim do programa. Nós pensamos: “nossa, e se todo mundo cair no início, em três minutos de programa? Vai ficar todo mundo só deitado”. Então, a orientação era “faz muito

devagarinho, não deixa cair isso aí”.

Então tinha esse tipo de situação, que era meio imprevisível. Um detalhe: o ovo não era de verdade. Nós confeccionamos um ovo com anilina, porque você imagina, no calor de Dourados, estourar oito ovos no chão. Nós estávamos vestidos, basicamente, como trabalhadores urbanos, com uniformes, aquela faixa laranja que brilha no escuro e um fone de ouvido. De certa forma, estávamos também perdidos no espaço, porque nos distribuíamos ao longo de uma quadra, a orientação era para ninguém ficar junto. Mas, tinha um cartaz sinalizando a apresentação: “é aqui”. Então, as pessoas chegavam, o Marcos estava na ilha de som, dizendo, “sintonize na rádio tal”, as pessoas sintonizavam, escutavam, olhavam, às vezes via as cenas de um ou dois performers e ia embora. Depois do programa da pressão, era o programa do machismo. Aí vinham oito pessoas pra cima de uma, gerava perguntas entre o público: “gente, o que está acontecendo?”.

Durante as apresentações, a distância entre os performers dependia do lugar e era muito determinada também pelo alcance da antena. Teve uma praça em Pelotas, por exemplo, em que nós nos dividimos pela praça toda, em duas quadras. Desmaiei numa calçada, na hora em que caí, em cima do banco, mas tinha performer do outro lado da rua.

A temporada foi em 2016, na época o clima pra arte e arte de rua em geral ainda estava mais tranquilo. Nós montávamos um tema e eu só dizia assim, “vamos passear”. E a gente se mandava. Via até onde pegava o sinal. Tinha performer que andava duas, três quadras, e voltava. Hoje em dia, a primeira coisa é ficar sem fone. Não havia ninguém de fora protegendo os performers.

O Marquito nos ajuda a lembrar uma situação que aconteceu com ele no *Fragmentos...*, lá em Pelotas. Foi no programa da pressão, ele desmaiou e veio um rapaz correndo perguntando: “o que aconteceu?”, achou que ele estava passando mal, e ele parado, deitado, esperando a próxima indicação... Aí a próxima indicação era levantar e sair correndo. Ele levantou e o cara ficou muito furioso. Mas, o Marquito não sabia o que fazer, pois estava no meio da cena.

Como estávamos entre o teatro e a performance, até onde poderia haver interferência? Até onde poderíamos quebrar? Em alguns momentos específicos a instrução era: “esquece e vai”. Já em outros momentos nós tínhamos uma marca, precisávamos fazer tal coisa, independentemente de onde estávamos. E há alguns desafios quanto a quebrar ou não o programa, principalmente na rua, porque, por exemplo, se caio no chão, e o chão, sei lá, é asfalto, posso me machucar.

Outra coisa que foi incrível de sentir é como o fone de ouvido nos isola do mundo. Estou na sua frente, falando no microfone, mas você está ouvindo pelo fone, por rádio.

Parece que não é ali, parece que não está acontecendo mesmo. É uma desconexão muito doida. Teve gente que foi duas vezes, que disse, “quero ver uma vez com fone e uma vez sem fone, pra sentir a diferença”. E é diferente. Depois que descobriam que tinha uma frequência para os atores, queriam ir pra escutar a frequência dos atores. Só que a gente botava uma frequência, tipo, 107, outra noventa e pouco. Pra não deixar uma frequência próxima da outra. Mas, teve gente que procurou, a gente sabe. Porque o cara que está escutando nossa frequência, ele olha diferente, está com um sorriso de canto de boca.

Nós fizemos a separação de frequências, basicamente, pra um programa, que é o programa da alienação. Nós trabalhamos com zumba, com a música do Pit Bull, *Fireball*. Os atores estão ouvindo e dançando *Fireball*. Já na frequência dos espectadores está tocando Sebastian Bach. Uma música clássica, com cravo e violinos, e todo mundo sincronizado. As pessoas diziam “não tem como dançar o que vocês estavam dançando a um som de Bach...”. Porque as pessoas achavam que estava todo mundo ouvindo a mesma coisa, que os espectadores e performers estavam ouvindo a mesma coisa. Estávamos todos com fone de ouvido, até então, tudo correspondia. A gente tinha indicação, mas tudo correspondia. E nessa música eles se perguntavam: “o que tá acontecendo?”. Por isso que nós chamamos o programa de alienação. O pior é que mesmo algumas pessoas que já sabiam da proposta, que faziam parte do projeto, escutando Bach, tentavam encaixar a coreografia. Diziam, “mas, tem uns momentos que bate”. Insistiam: “vai dar certo”!

Mudando um pouco de assunto, falando da reverberação dos trabalhos do grupo na prática da docência, tanto eu quanto o Marcos sentimos que a influência é direta. No meu caso, sinto as mudanças de percepção inclusive no meu próprio corpo. Por exemplo, eu dava aula dentro de sala de aula. Depois do *Fragmentos...*, na primeira ou segunda aula já chamo a turma: “Vamos pra fora, vamos fazer outras coisas. Vamos conhecer outros espaços”. Então, sinto bastante nesse sentido da percepção, de tentar dialogar um pouco mais com outros espaços, que falam tanto, mas que muitas vezes nós ignoramos, porque utilizamos somente a caixa preta.

O trabalho com o espaço aberto gera estímulos diretos de percepção corporal e faço exatamente pra isso. Começo dentro da caixa preta e uso muito uma estratégia que aprendi, que é a de fazer um caderno. Então, eles têm que fazer um caderno e me entregar. Leio, e no final, os cadernos voltam para eles. E a percepção deles está indicada nos cadernos, por exemplo contando a diferença entre o trabalho na caixa preta e no espaço aberto. Faço uma coisa terrível: faço eles andarem de costas. Dentro e fora da sala. E fora da sala digo: “não pode andar de frente. Não pode olhar pra trás”. E eles vão correr, se estabacar no chão. Uns dizem: “nossa, senti um sentimento de liberdade, de infância”,

outros dizem, “eu não consegui. Eu travei, estava com muito medo. Eu sabia que ia bater”.

Então, o corpo deles muda. Eles sentem essa mudança física e visual, eles dizem, “eu sou muito visual... eu preciso ver”. A proposta de andar de costas que também sempre uso em aula, quebra um pouco algumas barreiras. Eles dizem ainda: “tem um tapete ali na entrada da sala, que eu nunca tinha reparado e andando de costas eu digo, gente, o que é isso?”. Eles sentem outras coisas, percebem de outras maneiras, então acho que isso é muito rico. Essa ampliação de conscientização mesmo.

Faço as práticas ao redor do núcleo de artes cênicas, no meio da rua. À noite o entorno do núcleo é bem mais tranquilo, quase não passa carro. Claro que quando tem alguma coisa, eu grito, “olha o poste. Vem carro. Olha o degrau”, pra eles sentirem confiança. Às vezes, preciso dizer: “Cuidado com a aranha. Não vai descalço para o meio do mato. Volta que não estou te vendo”. Esse tipo de coisa assim. Fazemos as atividades num raio que vai do núcleo até o CEI (Centro de Educação Infantil), onde fica a quadra de esportes, passando por trás, pelo estacionamento de ônibus. Teve gente que já deu toda essa volta fazendo *cooper* de costas. Depois sou xingada, óbvio, porque eles ficam com dores em lugares que não imaginavam. Correr de costas é lindo, é libertador, mas dói os músculos de debaixo das pernas, dói porque o joelho teve que dobrar e o aluno quase caiu e por aí vai. Digo, “bom, vai se virar. Vai aprender”.

O Marcos já sente mais a reverberação no sentido de os alunos observarem pesquisas em andamento e em execução. E é muito importante ter exemplos, referências, porque os estudantes acompanham tudo, eles também são nosso público, acabam gerando curiosidade, criando debates próprios frente aquilo. Ele ressaltava que aqui em Dourados dificilmente vem algo de fora. Tem o período do Festival Internacional de Teatro (FIT), que é quando há uma visita maior de grupos de fora, mas basicamente, só. Antes acontecia de vir, de vez em quando, alguma circulação pela Funarte. Nos últimos anos, Dourados estava sendo descoberta por esses projetos. Pra ampliar a circulação, os grupos incluíam o Centro Oeste, onde tem Dourados. Como havia a referência do curso de artes cênicas, como há espaços interessantes pra rua, há a nossa caixa cênica, então, muitos grupos estavam vindo pra cá. Mas, não mais. Por isso é muito comum que o nosso aluno, o calouro, nunca tenha visto nada de teatro. Ainda mais o que vem de outras cidades menores, como Ivinhema, Fátima do Sul, Naviraí. Há uma grande probabilidade dos alunos que vêm destas cidades não terem a vivência de assistir teatro, então o que nós produzimos aqui é muito importante para o curso.

O Marcos ressaltava ainda que a produção é importante para todo mundo: professores, alunos egressos que se mantêm aqui, pois acabamos fortalecendo a cena local. É claro

que a cena já existia antes, ela não nasceu com a UFGD, mas tinha uma característica muito mais amadora. Existiam alguns grupos que produziam peças, mas os grupos eram ligados mais à cena do teatro estudantil de nível médio e ao teatro amador. Aqui não tinha um grupo de repercussão profissional, só em Campo Grande. Depois, os próprios alunos da UFGD começaram a enxergar essa possibilidade de se profissionalizar.

A estudante que mais recentemente veio trabalhar conosco, nos disse uma vez: “eu estava muito em dúvida se fazia licenciatura ou bacharelado, porque pensei: ‘não dá!’. Ou você vai pra licenciatura, ou você vai pro bacharelado”. E aí quando ela me viu em cena, ela disse, “gente, mas dá. Você é professora e está no palco, né?” Eu disse, “Dá. É possível”. Porque muitas vezes os alunos entram com essa ideia: “só vou dar aula” ou “só vou estar no palco”. Pois parece que não é compatível. E graças a Deus a gente consegue dizer, “gente, calma. Não é por aí”. Às vezes nós ouvimos: “ah, mas você é licenciado, né? Você foi feito pra dar aula, você não era pra estar no palco”. Ou, “você é bacharel, você está no palco, mas você não tem didática, né? Você sabe que pra dar aula...”. Não, gente, não é assim que funciona.

Retomando um pouco a relação entre a produção do grupo e a prática pedagógica, com o *Fragmentos...*, como era performance, nós fomos muito para as questões individuais e descobri alguns procedimentos interessantes para o trabalho pedagógico. Fizemos uma oficina com o Bonfitto e fomos para o depoimento pessoal: “o que te incomoda?”, “o que você quer falar?”. Isso descobri que é muito mais efetivo do que o que fazia em sala de aula. Em sala de aula levava o meu material, para uma turma. Então ia com a minha escolha de músicas, por exemplo. Depois do *Fragmentos...* eu disse: “e se eles me trouxessem as músicas?”. Aí comecei assim: “olha, quero uma música de cada um, pra dançar. Dava temas e eles traziam as músicas. É impressionante como muda o interesse deles, porque eles criam uma expectativa: “ah, está passando a minha música. Agora vou arrasar”, ou então, “ah, vou esperar a minha tocar”. Além disso, eles trazem referências da geração deles, é outra coisa. Claro que também levo as minhas referências, mas é outro tipo de conexão, que eu nunca tinha feito. Depois do *Fragmentos...* tenho tentado voltar o processo um pouco mais para eles, pra ver como eles reagem. De certa forma, eu era rígida no meu método de ensino, queria passar o que tinha aprendido antes de chegar aqui da mesma forma como tinha aprendido, pois era o mundo em que eu tinha vivido. Após o *Fragmentos...* meu processo de ensino mudou.

Mas, é claro que os desafios persistem. Por exemplo, na última turma que peguei eu disse, “vocês são a turma mais diversa que já peguei. Porque é cada um com uma cabeça, é cada um de um lugar, são níveis completamente diferentes, de expectativas, e coisas

assim”. Nesse caso como nós fazemos para o processo render? Por outro lado, também acho muito bacana essa diversidade. Acho que é característico daqui, e acho incrível, uma diversidade absurda, mas com respeito.

Porque em Porto Alegre, por exemplo, normalmente os grupos estão divididos, então tem festa para os fulanos, festa para os ciclano. Não existe uma festa que junte esses grupos. Aqui não, aqui consigo colocar numa mesma turma, forró, sertanejo, gospel e... sei lá... rock pesado, eles podem não gostar, mas eles aceitam, e fazem a festa juntos. E a maioria “está de boa”, entendeu? Eles não vêm com um preconceito que normalmente já existe: “ah, isso eu não danço”.

O Marcos comenta que também notou isso, quando chegou aqui, na primeira vez em que foi dar aula. Ele fez mestrado em Porto Alegre, então lá o aluno que entra parece mais desconfiado, não é que seja nariz empinado, mas em geral, muitos deles já têm uma trajetória, já fazem teatro. Não é que eles sejam desconfiados, mas eles demoram um pouco pra se entregar. Eles vão esperando um pouco mais, até sentir o momento em que se sentem à vontade. E nem sempre se entregam. Já aqui em Dourados, parece que é no primeiro dia, parece que é amor à primeira vista com os alunos. Diz o Marcos: “a primeira vez que eu fui falar com os alunos, foi numa peça do Gil⁴², todo mundo parou e ficou atento para o que eu ia falar, nunca tinha presenciado isso. Estão querendo te ouvir. Nossa, que responsabilidade também, porque não é tão importante o que vou falar”.

Enquanto docente nós nos damos conta que influenciemos muito mais do que a gente pensa. Ao mesmo tempo a gente não controla quase nada do que a gente influencia. Tenho um problema: sou espontânea demais. Então, em algumas turmas depois que falei algo, digo, “gente, desculpa. Não foi porque quis, eu falei, saiu”. Mas, é muito louco ver até onde vão as ramificações daquilo que nós influenciemos. Às vezes nós passamos um semestre inteiro nos dedicando a um tema, aí pegamos os cadernos e está tudo cópia um do outro, vemos que o conteúdo não chegou. Mas, dali a pouco nós pegamos um caderno que tem uma coisa sincera, então digo “poxa, um chegou. Um eu sei que estava lá”. Mas, na hora da aula nós nem percebemos que o aluno estava tão conectado, mas ele estava lá e o relato no caderno indica isso.

Por fim, vou falar um pouquinho das minhas referências, especialmente da performance. Gosto da Eleonora Fabião, principalmente na parte dos programas e gosto do Bonfitto, meu coorientador, pois a gente troca bastante ideia, pensa bastante parecido. Tenho referências de elementos performativos também em alguns grupos, mas do Brasil

⁴² Professor Gil Esper, do curso de Artes Cênicas da UFGD.

não conheço muitos. Gosto muito do Rimini Protokoll e também do Furia del Baus, que acho incrível, mas é mais difícil de realizar. Há também coisas nas quais não me baseio, mas que já pensei em passar para os alunos, por exemplo as performances mais solos. Normalmente performance é solo. Então, por isso também, me botei muito em xeque: eu estava fazendo performance ou fazendo *happening*? Porque estávamos trabalhando com uma galera, então era *happening*, não era mais performance.

Os trabalhos da Marina Abramovic, as coisas todas muito fechadas, em espaços fechados, nós não vamos por aí. Vamos pra outro lugar. Nos interessam mais os trabalhos que vão para o geográfico, que ocupam a cidade, se relacionam com a arquitetura. A performance *Bodies in Urban Spaces*, de Willi Dorner, nas ruas nos inspirou muito nesse sentido. Eles simplesmente saíam correndo nas ruas, viam algum lugar, e meio que se encaixavam nos espaços urbanos, sabe? Esse tipo de trabalho. Instalações também me interessam, porque são feitas muito mais no espaço aberto. Enfim, esse tipo de trabalho me atrai mais.

Estava fazendo um levantamento do que nós podemos fazer, porque o problema da performance rasgada é que ela sempre vai pra uma coisa individual, eu consigo mesma descobrindo. É uma coisa muito de autoconhecimento. E eu disse, “não, mas não quero uma coisa individual, quero de galera”. Aí vai para o *happening*. Mas, acho que não é bem isso. Por isso que estou nesse debate entre as categorias: “Então tá, sou atriz, continuo no campo da atuação, só que é diferente”. Mas nosso trabalho também pode ser categorizado como performance. Daí fico nesse vai e volta.

Nas salas de aula, grupos, ruas e aldeias: um passeio pelos itinerários de formação teatral, crítica e pedagógica de Joi Dias e Raíque Moura⁴³

Egressos do curso de Artes Cênicas da UFGD e ativos participantes da cena cultural douradense, Joi e Raíque compartilharam comigo parte de suas memórias e percepções em torno de seus processos de formação teatral, sempre permeados pela dimensão pedagógica, tanto como estudantes, quanto como educadores. De forma sensível, crítica e, ao mesmo tempo, generosa, a jovem atriz e o também jovem ator relataram bonitas e às vezes dolorosas experiências de seu caminho formativo.

Como estratégia metodológica de transcrição, na primeira parte do texto dou voz à Joi, reunindo grande parte de suas falas, mas mantendo na primeira pessoa do plural diversas experiências em que ambos estiveram juntos e em relação às quais compartilharam visões semelhantes e/ou complementares. Na segunda parte, a narrativa passa a Raíque, porém preenchida também com comentários e posições de Joi a partir dos assuntos em comum.

O pastor Miguel Brun me contou que há alguns anos esteve com os índios do Chaco paraguaio. Ele formava parte de uma missão evangelizadora. Os missionários visitaram um cacique que tinha fama de ser muito sábio. O cacique, um gordo quieto e calado, escutou sem pestanejar a propaganda religiosa que leram para ele na língua dos índios. Quando a leitura terminou, os missionários ficaram esperando.

O cacique levou um tempo. Depois, opinou:

_Você coça. E coça bastante, e coça muito bem.

E sentenciou:

_Mas onde você coça não coça.

A função da arte/2. Eduardo Galeano.

Uma parte da história, na voz de Joi Dias

Quando saí de Araçatuba/SP e vim para Dourados eu fazia parte do grupo Hedonistas, que hoje é bem reconhecido. A gente começou lá embaixo e foi crescendo. Hoje o grupo não para de crescer, continua produzindo e fazendo intercâmbios. O grupo é formado por pessoas de Birigui e Araçatuba. Lá em Araçatuba participei também de outro grupo, chamado Experimento Cênico. Trabalhávamos com grafite, artes visuais, eu fazia performance e não sabia. Eu tinha uns dezoito anos. Digamos que eu já era velhinha, e dou risadas ao afirmar isso. Conheci o pessoal do teatro numa oficina de *body art*, ministrada pelo Marcio Pimentel, no Sesc. Como gostava de pintura, fui fazer a oficina. Aí acabei conhecendo pessoas e dali foram acontecendo as coisas, a partir daquela oficina. Fiquei encantada pelo espetáculo *Casca*, do núcleo Uhuu e com direção do Márcio Pimentel, que

⁴³ Entrevista com Joice (Joi) Dias e Raíque de Moura Dias, realizada na residência de Joi, em Dourados/MS, na tarde de 08 de novembro de 2017. Transcrição de Luciana Oliveira, transcrição por Alexandre Falcão de Araújo.

é uma peça totalmente performática⁴⁴.

Era um experimento que acontecia dentro de uma casa... tinha que ser uma casa abandonada, algo nesse sentido. Eles usavam muito espaços alternativos. Foi uma experiência bacana. Todo mundo que estava participando do espetáculo passava por um tipo de ritual. Minha experiência com ritual acho que começou ali.

Gosto da parte de ritual também e de me misturar com vários tipos de pessoas diferentes. Por exemplo, no grupo Experimento Cênico agora tem uma psicóloga. Uma integrante virou pedagoga, outra fazia desenho industrial, outro é produtor de eventos. E eles continuam no grupo, isso é muito legal. Saí, vim pra cá, mas o grupo se mantém. Sempre queremos combinar: “vamos fazer o experimento quatro”. Há também dois integrantes que foram pra São Paulo, estão no Satyros, agora: o Renan e o Wellington. Eles fizeram curso técnico no SENAC de Araçatuba e daí foram pra São Paulo e eu vim pra Dourados. Nós ainda queremos combinar de nos encontrar para fazer o experimento quatro, que não aconteceu.

Essa conversa me lembrou também do primeiro espetáculo que assisti. Foi na escola. Depois assisti esse espetáculo aqui na Caixa Preta da UFGD também, era *A descoberta das Américas*⁴⁵. O espetáculo circulou em algumas escolas do interior de São Paulo. É um monólogo perfeito, o único monólogo que me pegou, que ainda me pega. É feito por um ator mais velho, ele tem bem mais de cinquenta anos, mas em cena parece ter dezoito, está muito bem fisicamente. Acho que ele está há quase vinte anos fazendo esse espetáculo. Na época eu estava no nono ano, a escola se chamava Istéria.

Já a primeira peça de rua, não era exatamente teatro, era mais pra intervenção e foi com o grupo Experimento Cênico. Esse tipo de trabalho assisti bem jovem, mas teatro de rua mesmo, demorei muito tempo pra ver.

O primeiro espetáculo de rua mesmo eu vi numa praça, em Araçatuba, promovido pelo Sesc. Era um espetáculo musical, que tinha muitos batuques. O nome do grupo não vou lembrar, mas era mais musical.

Agora, vou contar um pouco sobre a história do Mandi'ó e é curioso, porque ela acontece praticamente ao mesmo tempo que a história de outro grupo, o Moenda. O Raique, por exemplo, estava nos dois projetos, era bem puxado. Dou risada ao lembrar disso, acho que nós éramos loucos.

O Raique às vezes dormia em minha casa e tinha que me acordar, às seis da manhã:

⁴⁴ <http://www.folhadaregiao.com.br/2.633/em-destaque-a-performance-1.84678>

⁴⁵ <https://livreopiniao.com/2017/02/03/a-premiada-peca-a-descoberta-das-americas-abre-a-temporada-2017-da-programacao-terca-tem-teatro-no-itaucultural/>

“Joi, acorda, acorda! Vamos apresentar!”. Ou então estavam o Raique e o Zé dormindo, e eu tinha que dizer “se vocês não forem, eu vou sozinha. Vamos!”

Além disso, ao mesmo tempo em que o Raique estava no Moenda eu estava no Avates, só que no meu caso era um trabalho de palco. O grupo começou com direção do Gil⁴⁶, mas depois continuou de forma independente, com o Zé, eu, o Vini, Jorge... Começamos com uma pesquisa sobre teatro performativo e as novas tecnologias. Era totalmente diferente, trabalhávamos mais essas outras questões.

Nós estávamos cada um em dois ou três grupos, sempre fomos muito criticados por isso. O Raique lembra que nós recebíamos muita pressão, de algumas pessoas, porque falavam que não podíamos estar em muitas coisas, tínhamos que optar por uma delas. E nós não queríamos optar, queríamos experimentar todas as linguagens possíveis.

Daí, nessa mesma época, entrei também no Última Hora, grupo dirigido pela Ariane Guerra e pelo Marcos Chaves. Foi puxado o trabalho com o Última Hora, foi uma loucura. O Última Hora também era de rua, mas inicialmente estava só na produção do espetáculo *Tristão e Isolda*, que ganhou prêmio de circulação. Depois, seguindo com o grupo, participei de uma intervenção que nós fizemos, chamada *Fragmentos de Corpos Urbanos*. Foi bem interessante, em alguns momentos, pra experiência de rua. Nós fizemos aqui e em Pelotas, que são duas cidades totalmente diferentes.

Mas, voltando ao Mandi’o, eu e Raique vamos contar sobre o espetáculo *Ara Pyahu*. O espetáculo surgiu do TCC da Arami Arguello, mas a pesquisa tinha começado anteriormente, nós estávamos conhecendo aos pouquinhos os processos de corpo. Nós estávamos mais interessados na questão do corpo, da consciência corporal, com a Carla⁴⁷. Sentimos uma diferença bem grande do trabalho corporal, por causa da vivência com ela.

O Raique nos lembra que a Carla primeiramente trabalhou conosco em uma disciplina. Nas primeiras turmas, todo mundo falava muito da Carla e nós tínhamos muita curiosidade em conhecer o trabalho dela. Na disciplina ela fez a gente voltar completamente no nosso passado, para entender quem nós éramos. Daí isso foi despertando cada vez mais uma vontade de estarmos juntos.

Estávamos também interessados na linguagem do teatro dança e tínhamos muita curiosidade pela questão indígena. E a vivência do Mandi’o foi muito interessante, pelo motivo específico da questão guarani. A força dele está nisso. As outras coisas só complementaram, mas a essência está ali.

Então, o *Ára Pyahu* estreou como o TCC da Arami Arguello e do Wagner Torres e

⁴⁶ Prof^o. Gil de Medeiros Esper

⁴⁷ Professora Carla Ávila.

eu, Raique e vários outros colegas estávamos no elenco. Isso foi no início de 2014. Lembro que esse ano praticamente nós não tivemos férias, fomos pra casa nas festas e voltamos correndo, porque tínhamos ensaio. As aulas da faculdade pararam, mas os ensaios do Mandi'ó continuaram.

Antes de estreiar nós ficamos umas quatro semanas só ensaiando. Isso foi possível porque eu já tinha saído do SESI. Foi uma experiência única. Se a gente pudesse fazer isso sempre, né? Mas, não tem como, no momento. Precisamos fazer várias coisas. De qualquer forma, foi um processo muito interessante. Tivemos as vivências nas aldeias, que depois registramos no caderno, no corpo, em todo lugar, e fomos pra caixa preta. E só faltava a gente dormir na caixa preta. Dou risada ao lembrar que na verdade a gente chegava a dormir lá, tirava uns cochilos. Mas só faltava dormir à noite lá. Só faltava isso. A gente almoçava e jantava lá, até no domingo, às vezes. Pegamos um pouco da essência da questão indígena, da coletividade. Isso também era legal, porque éramos muito interligados. O grupo em cena era muito unido. Tinha poucas tretas, mas mesmo quem tretava, como diz o Raique, tinha um espaço muito forte no nosso coração.

Ainda falando da essência indígena, o Raique lembra que a gente tinha que comer junto toda hora. Sempre comíamos nos ensaios. Brincávamos que, na verdade, nos encontrávamos pra engordar. E, de fato, engordamos. Éramos bailarinos gordos. Mas, também, nós chegávamos para o ensaio e a Carla chegava com o café da manhã, com *brownie*, com frutas e comida. Nós comíamos e depois ela brigava conosco (não de uma forma negativa, mas na brincadeira), porque estávamos gordos. Mas, sempre tínhamos o rito de comer juntos. Da mesma forma que a gente faz também no coletivo Clandestino, nos ensaios de *A Coragem que conserva os dentes*. Em *A Coragem...*, a gente sempre chega e toma café da manhã. Mas, no Mandi'ó a gente tomava o café da manhã junto, almoçava junto e... Finalizava comendo! É engraçado de lembrar.

Mas, realmente tínhamos um desgaste físico muito grande e compensávamos comendo mesmo. Além disso, tínhamos um cheiro diferente, nós suávamos muito e muitas vezes também nós íamos para a aldeia e voltávamos direto para o ensaio. Todo mundo no núcleo falava do fedor do Mandi'ó.

Como lembra o Raique, teve um dia que a Carla levou a gente pra ensaiar na área pra baixo do núcleo, onde era tudo terra e a gente começou a deitar na terra, rolar na terra, aquela poeirona subindo. As pessoas diziam: "gente, vocês são loucos!" E aí depois vínhamos comer, todo mundo sujo, com os dedos pretos de terra. Na verdade, com os dedos vermelhos de terra. Era muito bom quando fazíamos esses ritos. Quando íamos pra mata, lá no sítio da Carla, pra ter contato com a natureza. Tivemos umas vivências bem

especiais. E a Carla falava muito que nós precisávamos de vivência mesmo, precisávamos daquilo pra formar o espetáculo.

Eu e Raique achamos que foi um dos nossos processos de pesquisa mais profundos, se não o mais profundo, de estar no campo, “de um tudo”, né? Porque não se tratava só de corpo, mas também de experiência, de contato com os indígenas, de coletar histórias deles, pegar extratos de jornal, pegar uma história de trinta anos atrás, conhecer a história do estado, entender os preconceitos, o porquê de tudo que acontece e depois levar isso para o palco. E isso era um espetáculo. Não devíamos parar de apresentar.

Todo mundo deveria assistir, porque é um tapa, um soco. E, ao mesmo tempo, é lindo. Há partes lindas, que realmente atravessam o público. Porque nós somos brasileiros e não temos esse contato. Acho que todo mundo se sentia envergonhado ao assistir: “poxa, nós somos brasileiros e não sabíamos disso. Como pode?”. E como artista também: nós podermos levar esse trabalho para um público diverso é uma coisa bem louca. Tivemos várias vivências especiais com os indígenas. Por exemplo, o contato com a Dani, uma jovem da aldeia, lá de Douradina. Ela tentou fazer faculdade de Artes Visuais, na UNIGRAN, mas teve que parar. O curso acabou e não quiseram terminar a turma, falaram pra eles escolherem outro curso. Ela queria terminar, ela gostava de pintar, mas era bem difícil para ela continuar estudando, eram muitas dificuldades.

Nas palavras do Raique: “foi muita doida a trajetória. Quando falamos trajetória, parece que foi muito grande, muito tempo, mas a questão é que foi muito intenso. Nós ensaiávamos e íamos pra aldeia, mostrar a cena pra eles, depois eles davam um *feedback* pra gente. Era tudo muito curioso, a gente pronunciava alguma coisa, eles começavam a rir, nós ficávamos sem graça, eles diziam: ‘ao invés de vocês falarem água, vocês falaram bunda’, por exemplo. Por causa de uma palavrinha errada, eles caíam na risada. Na prática, eles meio que dirigiam também, corrigiam a gente”. Guarani é difícil demais. Tem uma forma específica de “puxar” a pronúncia, o tempo todo. E nós caíamos nos nossos vícios. É bem complicado.

Quando tínhamos uma pequena estrutura de como ia ser o espetáculo, mas ainda não tínhamos o final, chamamos a Valdelice Veron para assistir. Ela é uma super liderança guarani. Ela é incrível. Ela está em tudo. Quando vamos nas reuniões que tratam das questões indígenas ela está lá, firme e forte! Ficamos impressionados: “como pode?”. Pois ela foi assistir um ensaio, e nesse mesmo dia, o Cacá Carvalho estava aqui e foi assistir também o ensaio. Daí ele sentou com ela e de repente, no final, os dois estavam em pranto, chorando muito.

O Cacá queria nos levar pra Itália, pra apresentarmos o espetáculo lá. Mas, enfim,

cada um teve uma recepção diferente. E nós sofremos um pouco de crítica, porque é um soco no estômago, achavam que estávamos exagerando. Falavam assim, “você estão exagerando”, e a gente respondia “não, a gente não está exagerando. Isso não é nada perto do que acontece”. Sempre tivemos essa consciência de não estarmos exagerando.

Tem uma cena que é muito forte, é uma cena de um estupro, aí logo em seguida tem um enforcamento e de fundo toca a *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach. Aí uma vez, no final da apresentação, a Gina nos disse: “gente, mas está muito novela mexicana, muito dramático”. Aí a Carla respondeu: “mas Gina, você já foi lá na aldeia, alguma vez, nessas mais distantes, pra você ver? É uma novela mexicana, de certa forma, por alguns pontos de vista”. A experiência em algumas aldeias é mesmo muito forte. Pois estamos lá e tem um cara passando armado lá fora, aí chega um indígena bêbado, cai na estrada, e pode acontecer de passar uma caminhonete em cima da cabeça dele e matar. É muito forte. Teve uma vez que a gente foi pra aldeia e quase atropelamos um indígena que estava caído no meio da estrada.

Nesse dia estávamos, eu, Raique, Graciela Chamorro⁴⁸, Carla, Ane, Zoza e acho que o Zé ou o Vagner. Tinha um indivíduo caído no meio da estrada, sangrando um monte... Eu estava no carro de trás, o Raique, que estava no carro da frente, viu primeiro a cena e conta: “nós vimos o rapaz quando já estávamos bem perto, paramos quase em cima dele, aí ligamos para os telefones de urgência, porque tem umas regras, umas leis, nós não poderíamos levá-lo para o hospital. Mas, demos água pra ele, limpamos o rosto dele, que estava todo ensanguentado, aí ele começou a chorar, e nós começamos a conversar com ele. Mas, é muito forte. Algumas coisas são muito pesadas. Mesmo as histórias na aldeia também às vezes são muito pesadas, alguns relatos de estupro, situações desse tipo”.

Há também a questão da vestimenta, entendermos o procedimento, conhecermos outra cultura, o que é uma coisa bem delicada e sensível, ao mesmo tempo. Porque tudo tem uma história, tem um porquê, desde a roupa que eles estão vestindo. Há várias questões delicadas também, como se fossem machucados.

Foi muito especial quando conhecemos as *jaris*, que são as anciãs, quando ouvimos as histórias contadas por elas, e que as mais novas traduziam para nós. Então, a voz delas é uma poética, quando as ouvimos temos a sensação que saímos de um mundo, do aqui agora, e entramos em outra atmosfera. Nos chamava muita atenção, especialmente uma senhorinha bem baixinha, mas com uma voz muito voz potente. Ela falava grosso e cantava. Agora nós não estamos lembrando o nome dela, porque conhecemos várias

⁴⁸ Professora da UFGD, especialista em história dos povos guarani e kaiowá.

senhorinhas. Teve uma que morreu, tinha cem anos, era irmã da Doralice, outra anciã.

A senhora que era a menorzinha, era a que mais nos arrepiava quando falava. Ela andava corcunda, com o pau, uma espécie de cajado, pelos lugares. Nas palavras do Raique: “Era muita sinistra a vivência!”. Porque parecia que era outro ser, realmente, sabe? Nós fomos na festa do milho, algumas vezes. Acontece à noite, só com a luz de lampião. Eles ficam rodando em volta da chicha⁴⁹, da bebida, e essa senhorinha ficava na rede, ela entrava de vez em quando na roda, mas como ela era muito de idade, não conseguia ficar o tempo todo. Mas, às vezes ela começava a rezar e cantar e era muito potente. Foi tudo muito forte. Foi muito especial também o fato de eles nos aceitarem ali. Porque demorou um tempo para sermos aceitos, no início tinha uma certa resistência, eles não se abriram desde a primeira vez que visitamos as aldeias. Foram pegando confiança, e com o tempo, estávamos lá, na roda, e de repente chegava uma senhorinha e nos dava um *mbaraká* pra tocarmos.

As senhorinhas ensinavam os demais. E é lindo também, porque essa *jari* ensinava os *ñanderus* pequenos a serem *ñanderus*. Porque os mais velhos *ñanderus* já estavam bêbados, já não faziam mais as rezas, não tinham mais a essência. Elas que puxavam a energia da terra mesmo, pra se manter culturalmente. Ensinavam os mais novos a manter a cultura. E se o pouquinho que vimos e que eles conseguem manter é tão forte, imagina como era a cultura como um todo, sabe? A gente fica pensando nisso. Como devia ser perfeito. Até nos emocionamos ao lembrar disso.

Vale lembrar que em todas as apresentações que fizemos em Dourados, no núcleo e no teatro municipal, havia a presença dos indígenas em cena. Nem sempre conseguíamos levar um grupo grande, mas sempre tinham pelo menos representantes de uma comunidade. Eles recebiam o público e faziam o ritual na abertura da apresentação. Aí, no final, eles entravam em cena. Tem uma cena que a gente chama de “ausência da presença”. A gente termina o último texto e eles entram em cena, cantam, e de repente saem junto conosco. Eles continuam cantando e o palco fica vazio, sem ninguém, só com aquela voz ecoando. Aí, de repente, para o canto e acende o palco de novo, sem som nenhum... Até nos arrepiamos em lembrar dessa cena. Nossa intenção era trabalhar a ideia do estar ali, mas não ser visto. Os indígenas estão aqui. Eles estão na rua, mas são invisíveis para nós, para as pessoas que estão passando... E era muito forte isso, pra gente.

Sentimos muito a falta deles quando viajamos para apresentar fora de Dourados, pois eles tinham um peso muito grande no espetáculo. Fora da turnê, em apresentações

⁴⁹ Bebida fermentada de milho, típica da cultura guarani.

isoladas, fizemos Campo Grande, Bonito (no Festival de Inverno), São Paulo e Campinas (na Unicamp). Pela turnê, com edital, apresentamos novamente em Campo Grande, além de Goiânia, Aparecida de Goiânia, Porto Velho e Palmas. Em cada cidade foram duas apresentações.

Até cogitamos levá-los nas apresentações fora de Dourados, mas a circulação ia demorar e eles têm um apego muito grande com a terra, especialmente os mais velhos. Há muitos relatos de viagens em que eles foram pra São Paulo e precisaram voltar antes, porque eles não conseguiam ficar muito tempo longe. Tínhamos também uma limitação de verba, porque não tínhamos muito recurso e as passagens estavam muito caras. Outro fator é que precisaríamos de autorização, acho que da FUNAI, para eles poderem viajar de avião conosco. Ia ser bem complicado de conseguir.

Foi bem diferente para nós, estarmos em outros locais nos apresentando sem eles. Em Porto Velho, Rondônia, se não estamos enganados, foi um grupo de indígenas nos assistir, mas eles não puderam ficar pro bate papo. Nós escolhemos as cidades da turnê porque eram cidades que tinham comunidades indígenas. Infelizmente, na maior parte das cidades não conseguimos trazer as comunidades, alguns produtores locais tentaram entrar em contato, mas a logística era bem complicada. Aí só conseguimos esse grupo em Porto Velho, porque eles moravam perto, acho que na cidade mesmo, ou como se fosse a aldeia de Jaguapiru, que é aqui do lado.

Mas, de qualquer forma, a turnê foi muito emocionante. Houve vários momentos em que nós choramos, acho que em Porto Velho, em Palmas. Há muitas cenas que tomam conta de nós, porque o espetáculo é muito forte. Às vezes estamos fazendo a cena e lembramos de alguma coisa que vimos nas aldeias, porque foi baseado no que a gente viu lá, particularmente.

A primeira vez que nos apresentamos, vieram muitas crianças indígenas e elas estavam todas em volta do palco, sentadas. Naquele dia, para nós, foi muito doído fazer algumas cenas, porque havia cenas fortes que nós não levamos para as aldeias, mas eles vieram assistir. Havia a cena de estupro, por exemplo, que tivemos que fazer na frente das crianças. Mas, eles vivem isso na aldeia, entende? E nós estávamos mostrando o que eles vivem. Enfim, várias mulheres indígenas choraram muito e nós, em cena, olhando para aquela situação. Tinha momentos em que a gente não sabia como ia dar conta de terminar o espetáculo.

Na cena que citamos, do estupro, sou parceira do Raique. Nesta parte algumas crianças maiores nos assistiam com a cabeça abaixada, talvez com vergonha de verem aquela cena. É um espetáculo que mexe muito conosco, desperta muito choro, emoção. O

Raique me ajuda a lembrar que em vários momentos do espetáculo nós temos, sei lá, trinta segundos de transição pra entrar na próxima cena e às vezes saíamos aos prantos de uma cena pra outra. No teatro, uma vez, nós dois saímos de cena e nos abraçamos, e de repente tínhamos que entrar de novo em cena, mas estávamos chorando. Não dava tempo nem de respirar direito. O negócio era muito forte, porque trazia muito do que nós vimos nas aldeias, do que eles nos contaram e também do que a gente escuta falar.

Nós tivemos várias modificações durante o processo de circulação do espetáculo. Em parte da temporada nós mostrávamos os seios em uma cena. Uma vez tivemos uma discussão feia, porque aparecia o meu seio na cena em que eu estava sendo violentada. A Carla teve muito cuidado com a questão da nudez, porque nós vimos pessoas sentindo prazer na cena de violência, talvez porque apareciam os seios. Foi quando revimos essa opção.

Para mim, como mulher, foi bem doído perceber essa certa perversidade de algumas pessoas no público. Chorei ao perceber o machismo, me senti bem fragilizada. E era uma coisa simples. Era só um seio, poxa vida. Nem sei se era só por causa do seio, exatamente. Ainda por cima era uma partitura corporal, não era uma representação realista do estupro, mas simbólica. Mas, foi bem doído.

É importante destacar que o *Ara Pyahu* tinha um aspecto bem ligado à poética da luz, que conversa com o espetáculo. A luz já é uma dramaturgia, como diz o Gil. Aprendi isso com ele. A luz atinge os elementos de construção de cena, de iluminação, de cenário, ela é uma dramaturgia, é uma personagem. E o Gil manteve isso no Mandí'ó, assim, como no Avates. Acho que o *Ara Pyahu* seria outro espetáculo, se fosse de rua.

Mas, por outro lado, nós fizemos várias apresentações em espaços abertos, articuladas com a Graciela Chamorro e em outras circunstâncias também. Nós apresentamos em três aldeias, mas várias vezes numa delas. Fizemos na Floriza, na Arakambehú, Itahum e no Apyka'í, que é um acampamento. Ainda estamos em dívida de retornar a algumas aldeias, pra apresentar em todos os locais onde fizemos pesquisa. Mas, ainda não conseguimos fazer isso.

Nas apresentações nas aldeias é tudo adaptado, porque como é teatro dança, temos estruturas de cena que não é possível fazer no chão, pois machuca. Só dá pra fazer quando o chão é lisinho.

A apresentação no Apyka'í foi o exemplo mais marcante da diferença de fazer na caixa preta ou em espaço aberto. Foi o exemplo mais forte de todos, fizemos o espetáculo inteiro, mas adaptando algumas coisas. Lá estava numa zona de conflito muito pesada, no final da apresentação estávamos junto com eles, chorando, juntos pela mesma causa. Foi

muito diferente da caixa, porque a todo tempo, a cada cena, eles entravam pra falar e comentar o que a gente estava fazendo. Era final do dia, havia fogueiras acesas, teve um clima diferente... Com certeza, teve.

Eles comentavam e davam mais cor para o que nós fazíamos. Fazíamos uma cena e de repente chegava um indígena, e começava a falar, “isso é verdade. A gente foi muito explorado pela Mate Laranjeira”. Ou complementavam com um texto que a gente não conhecia, traziam outras informações. Às vezes eles entravam no meio da cena e nos repetiam, repetiam a cena. Eles começaram a fazer uma rodinha dentro da cena, e fora da cena também tinha outra roda paralela. Isso aconteceu na cena da Mate Laranjeira. A sensação era que eles estavam vivenciando de novo a sua própria história, principalmente os mais velhos.

Havia alguns que estavam alcoolizados, mas muitos indígenas participaram das cenas, independentemente de estarem ou não alcoolizados. E mesmo quem estava num grau etílico um pouco mais alto não atrapalhou em nada. Porque eles estavam conscientes do que estavam vendo, o álcool só os fazia ficarem mais sentimentais. Eles choravam muito... e falavam em resposta às cenas. Mas, havia uma lógica em tudo que eles falavam, era contextualizado com algo que eles realmente viveram.

Nesse dia foi legal também porque vieram indígenas de outra comunidade, os Terenas, para apoiar a causa do acampamento. Não tínhamos contato anterior com eles e eles vierem de longe e também estavam lá presentes, assistindo ao espetáculo. A relação deles foi bem forte, porque nunca tinham visto o espetáculo, talvez nunca tivessem visto teatro e os indígenas daqui de Dourados já tinham mais acesso. Pra eles foi bem especial e eu achei lindo, porque estavam vindo comunidades diferentes pra apoiar a causa que estava acontecendo ali.

Já nas apresentações nos dois acampamentos de Douradina não teve tanto envolvimento, porque ainda não tinha a estrutura inteira do espetáculo. Então não teve tanto *feedback*, nem teve tanto sofrimento. Fizemos mais a primeira parte do espetáculo. Mesmo na aldeia onde mora a Floriza nós também adaptamos e tiramos algumas coisas. Poucas, mas tiramos. Por exemplo, a cena do estupro e enforcamento, é algo que incomoda, há cenas mais difíceis de levar diretamente pra aldeia, porque eles ficam muito abalados ao assistirem. Então, nós repensamos algumas partes e retiramos algumas cenas. Na Floriza nós fomos várias vezes, nós compartilhávamos o processo e às vezes eles praticamente nos dirigiam em cena.

Mudando um pouco de assunto, tive uma outra experiência com os indígenas, aqui da Jaguapiru, num processo de audiovisual. Era um trabalho com o Cota. Estávamos

produzindo um curta metragem, com os jovens da aldeia. E percebemos que os indígenas mais novos estão em conflito com a terra, enquanto elemento natural. Eles não gostam de serem representados com roupas sujas de terra. Já no *Ara Pyahu* nosso figurino é totalmente de barro. Isso é um incômodo para os mais novos. Tipo, “você estão me chamando de sujo?”. No curta tinha algumas cenas em que queria sujá-los e eles se sentiam incomodados, ficaram totalmente ofendidos com aquilo. Ia para a comunidade gravar e os jovens indígenas eram atores do curta. Daí tive contato com a mãe de alguns deles, e ela dizia para eles: “para de ser frescurento. Os seus avós faziam isso!”. Eles começavam a falar em Guarani, e depois ela repetia pra mim, traduzindo. Ela tinha uma sensibilidade em traduzir pra mim. Eles já estavam apegados a um padrão de moda urbano, da indústria cultural, pois eles formam um grupo de *rap* indígena, o Brown MC’s. E se sentiram ofendidos com meu pedido para a caracterização das personagens: “Como assim, me sujar?”.

Daí fiquei pensando, quando vamos na aldeia, nós acabamos nos sujando, porque as ruas e estradas são de terra. Para os mais velhos isso é natural, então eles entenderam mais nossa proposta. A relação com o corpo é diferente e eles contam esse processo, desde o tempo perfeito, até o espalhamento e o tempo do direito⁵⁰. Nas aldeias mais distantes, em Douradina, por exemplo, eles estão realmente “sujos”. Eles estão com os pés completamente vermelhos, com as unhas sujas, a roupa suja. Então nessas aldeias não houve um estranhamento em relação ao nosso figurino. Já nas aldeias mais próximas de Dourados eles estão tentando estar mais na cidade, com a roupa arrumadinha, e tudo.

Acho que também começou a mudar porque os jovens das aldeias mais distantes começam a fazer o ensino médio aqui na cidade. Daí eles têm esse contato, já começa a mudar. Mesmo nos lugares mais distantes já se começa a sentir isso, por causa da escola.

Dentro da faculdade, o primeiro contato que nós tivemos com a temática indígena foi no processo do Mandi’o. Nós acreditamos que o curso poderia promover mais o contato dos estudantes com diversas comunidades, como grupos indígenas e assentamentos rurais. Nós tivemos contato com os assentamentos, no estágio, com o Igor⁵¹. Há poucos professores no curso que tenham um olhar pra causa indígena ou para as causas sociais em geral. Muitos dos professores têm projetos, dão ou deram aula na FAIND⁵², mas muitos

⁵⁰ Síntese da história dos Kaiowás do Mato Grosso do Sul, na forma como é apresentada nos relatos dos próprios indígenas: o tempo perfeito seria o tempo anterior ao contato com os não-indígenas, da liberdade no território; o espalhamento trata do processo de dispersão das famílias pós-contato e o tempo do direito é o tempo atual, caracterizado pela luta pela demarcação das terras indígenas.

⁵¹ Prof. Igor Schiavo.

⁵² Faculdade Intercultural Indígena, da UFGD.

acho que deixam isso passar: “Eu converso sobre o assunto, está ok, mas continuo vivendo minha vida, mantendo um certo distanciamento”.

E não tem como manter esse distanciamento, porque estamos aqui, poxa! Temos que saber da realidade, temos que pelo menos conhecer. Acho que é uma necessidade de todos, mas principalmente de nós artistas, pois não podemos estar alheios a isso. E no curso, muitos professores e alunos são distantes dessas causas. Tivemos colegas de turma que criticavam, que falavam que os indígenas tinham que morrer mesmo, que as políticas indigenistas eram um absurdo. Era bem pesado.

Mas, de forma geral, ainda tem muito isso no curso. Vários alunos vêm com uma visão de fora, pois há muitos alunos que vêm de grandes metrópoles e aí para eles os indígenas continuam sendo invisíveis. Alguns estudantes estão só interessados em fazer o seu papel, querem ser vistos atuando, querem só fazer Shakespeare, só fazer os clássicos e coisas que toquem em temas sociais regionais. Encenar os clássicos também é importante, mas acho que o todo é importante. Então é muito importante ter contato com essas realidades, principalmente para os professores novos, que estão se formando agora.

Por isso que, falando da educação básica, queria dar aula para os alunos maiores, quero “pegar” uma “Dani”, entende? Porque acho que na aldeia tem só fundamental I, não tinha fundamental II. O resto vem tudo pra cidade. E o relato que a Dani contava, de como os alunos da cidade tratavam ela em sala, era um absurdo. É muito doído, sabe? Ela continuava sendo invisível na sala de aula. E ela não é única. Mas só tive contato com ela. Imagina todos eles.

Acho que é uma situação que acontece muito. Estava estudando e refletindo: não existem as favelas no Rio de Janeiro? Não “expulsaram” as populações mais pobres para os morros? Aqui está acontecendo a mesma coisa, ao vivo. Começou há quinhentos anos atrás e até agora ainda acontece. Na nossa cara, aqui do lado. E as pessoas não querem refletir sobre isso. Querem que continue invisível.

Trabalhava em uma escola privada que tinha muitos filhos de fazendeiros. Houve um conteúdo que tive que suspender, porque não queria passar o conteúdo indígena que estava no livro. No livro não tinha praticamente nada de conteúdo indígena, era totalmente superficial. Aí preparei uma aula com minhas referências e avisei a coordenação. Mas, tive que parar com o conteúdo, por causa de um aluno, pois o pai dele estava envolvido nos conflitos com os indígenas e tinha, de certa forma, mandado não falar nesse assunto. Aí foi bem complicado, tive que modificar todo meu plano de aula, não pude fazer todo ele completinho, como queria, como a história realmente é. Mas, passei o vídeo que queria

passar, um curta: *À sombra de um delírio verde*⁵³, que é muito bom. Isso foi para eles entenderem o que está acontecendo agora, que a história continua, que não está bonitinho, não é o “Ô-ô-ô” que eles aprendem na escola ainda, em pleno século XXI. Aqui ainda tem pedagogo fazendo isso, trabalhando com essas músicas infantis de temática indígena que são completamente estereotipadas.

Nós achamos que as temáticas sociais ainda não são um pouco marginais dentro do curso, mas as coisas estão melhorando nesse sentido. Alguns professores novos, como a Karla⁵⁴, Igor, Michel⁵⁵, Carla Ávila, Gil, estão conseguindo trazer essa importância, sabe? Na nossa época, tirando a Carla, não tinha ninguém, que tinha um trabalho que falava sobre a questão indígena. Agora acho que com o Igor e a Karla está diferente, pois eles trazem muito a questão social, dos assentamentos, da importância de entendermos a rua, por exemplo. O estágio no assentamento foi uma das experiências mais incríveis que nós tivemos na licenciatura, e nós fizemos com o Igor. Era uma experiência de resistência cultural e, de certa forma, “salvou” a nossa formação!

Fiz estágio com os adolescentes e o Raique com as crianças e ele lembra que foi muito diferente trabalhar com as crianças do assentamento, uma experiência marcante, pois era uma realidade muito diferente das escolas particulares e públicas da cidade. A sensação é de que as crianças do assentamento entendem o que nós queremos falar. Nós conseguimos “tocar” as crianças, rola um respeito mútuo e uma abertura. É uma coisa fora do normal.

O Raique e o Zé (Zezinho Martins) fizeram um processo de máscaras com as crianças, a partir de questões sociais. Elas fizeram as atividades e contaram experiências de seu cotidiano: “ah, na minha casa, acontece isso, aquilo e aquilo...”. As crianças criaram uma confiança muito grande conosco e nós conseguimos “atravessá-los” com as oficinas. Também víamos muita carência, tinha aluno que pra fazer as nossas oficinas, não ia pra casa almoçar, ficava na escola sem comida. Tem uns relatos fortes e tristes. Nós perguntávamos: “ah, você foi em casa?”, “não”, “mas você não comeu?”, “não”.

Tinha alunos que não voltavam pra casa, porque as mães, ou irmãs, não queriam deixar eles voltarem pra fazer oficina, porque eles tinham que limpar a casa. Alunos de nove, dez anos de idade, sabe? Aí eles não voltavam pra casa, ficavam na escola, pra fazer a oficina. Tinha também adolescentes que contavam: “eu levantei às seis da manhã pra poder estar aqui, adiantei meu trabalho, trabalhei pesado, pra poder vir pra escola e ficar

⁵³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c2_JXcD97DI. Acesso em: 21.fev.2018.

⁵⁴ Prof^a Karla Neves, professora substituta dos cursos de Artes Cênicas da UFGD.

⁵⁵ Prof^o Michel Maud.

para fazer as oficinas”. Foi muito boa, forte e especial essa experiência que o Igor propôs e nos fez vivenciar. Foi lindo.

Outra parte dos relatos, desta vez na voz de Raigue Moura

Nasci em Aparecida do Taboado, Mato Grosso do Sul. A cidade é bem pequenininha deve ter uns vinte e sete mil habitantes, no máximo. Esses tempos atrás estava pesquisando sobre o primeiro grupo de teatro de lá, o Sou o que Sou. Hoje o grupo não existe mais, mas ele era um grupo superforte antigamente: o pessoal de Campo Grande ia pra lá, eles iam pra Campo Grande. Tinha uma troca muito forte.

Mas, depois foi cada um pra um canto, um virou médico, outra virou professor, enfim, ninguém seguiu pelo caminho do teatro, mas tem dois integrantes que estão no meio artístico. Dos grupos que participei fui um dos únicos que seguiu, que foi fazer teatro. Os outros gostavam muito, mas cada um também foi pra um caminho diferente. Do Sou o que Sou, tem dois atores, tem também um ator em São Paulo, o Fagner... Ele é lá da minha cidade. Além de atuar em peças, ele também trabalha como artista circense.

E tinha também uma menina, a Conceição Mendonça, que foi pra São Paulo, também ficou um tempão lá, e voltou agora pra Aparecida. Sempre mando mensagem pra ela, “tenta movimentar aí, forma o grupo de novo”. Porque lá não tem nada de incentivo, nada, nada, nada. E não tem estrutura. Até abriu um SESI lá, agora, mas o SESI aqui do Mato Grosso do Sul não tem a mesma missão que o SESI do estado de São Paulo, Minas e Paraná. O SESI daqui tem uma missão diferente, me explicaram uma vez sobre isso. A Joi comenta: “Fiz estágio no SESI de Dourados e tentei, de tudo quanto é jeito, entender por que tinha a sala de teatro e não era usada, não acontecia nada lá. Foi aí que recebi essas respostas”.

Trabalhei também no Sesc daqui, por quase dois anos. O Sesc tinha um projeto incrível pra construir um teatro, salas de corpo, uma estrutura gigante pra artes cênicas, mas o projeto foi engavetado. Na maioria dos Sescs do estado a cultura morreu, só no Sesc Campo Grande a área de cultura ainda é forte. Aqui em Dourados parou de vir o Palco Giratório⁵⁶. Aí aqui a cultura ficou a esmo. O trabalho deles é focado só na saúde e no esporte.

A Joi comenta que acha que é por causa das intenções do governo. Como o governo do Estado do Mato Grosso do Sul é apoiador do atual governo federal, acho que muda a situação. Ela acha que tem um pouquinho a ver com isso.

⁵⁶ Importante projeto de circulação nacional de artes cênicas, com mostras e festivais, promovido pelo Sesc Nacional.

Voltando um pouco às minhas memórias, a primeira peça que assisti foi no Centro Cultural lá da minha cidade. Minha lembrança já está um pouco turva. O centro cultural é tipo um auditório, com um palco pequenininho. Aconteceu à tarde e foram várias turmas da escola pra assistir. Eu posso até estar errado, em relação a algumas coisas, mas lembro que era tipo um conto de fadas, bem naquele sentido literal, tinha uma fada, um espantalho, uma aranha. A história girava em torno desses personagens. A aranha era a vilã, ela ia congelando as pessoas da vila e os demais personagens se ajudavam.

A primeira vez que vi uma apresentação de teatro na rua foi na minha cidade também, na praça principal, mas não me lembro bem. Sei que tinha muita música, era meio de cultura popular, mas não sei também qual era o grupo, lembro pouca coisa. Acho que eu era bem novo. Recordo melhor de outro espetáculo, que foi num espaço alternativo, foi de um grupo aqui do estado, de Campo Grande, o Circo do Mato. Eles apresentaram “O Cabaré” lá num galpão. Nessa época já fazia parte de um grupo da cidade, o “Prazer, eu estou aqui”. Era um dia de chuva, choveu muito, muito mesmo. Eu tinha assistido pouquíssima coisa de teatro, umas duas peças, no máximo, e quis ir assistir, mesmo na chuva. O espaço era tipo um ginásio, daqueles que quando chove faz um barulho horrível da água batendo no teto e eles apresentaram mesmo com a chuva, naquele barulho horrível.

Eles colocaram uma corda e sentei grudado na cena. Fiquei assistindo e achei aquilo incrível: aquele monte de luz, aqueles figurinos. Não foi de rua, mas era num espaço alternativo, eles super adaptaram a apresentação pro espaço e entravam no meio do público, tinha uma interação. Tinham alguns procedimentos que também poderiam estar no teatro de rua. A experiência foi bem legal.

Eu e a Joi somos da Terceira turma do curso de Artes Cênicas da UFGD. Quando a gente entrou no curso, os docentes eram a Carla, o Gil, o Parente, o Braz e a Gicelma. O Dadico entrou depois de um tempinho que a gente já estava. Inicialmente tinha esses cinco⁵⁷. Aí a Joi lembra que depois chegou o Marquito⁵⁸, com a Gina⁵⁹ e mais adiante a Ariane⁶⁰. Um pouco depois chegou a Flávia⁶¹.

Começamos lá na FACALES⁶². Não tinha o núcleo ainda, o prédio estava em construção. Participamos também da inauguração, com uma apresentação. A Joi não pôde

⁵⁷ Prof^a. Carla Cristina Oliveira de Ávila, Prof^o. Gil de Medeiros Esper, Prof^o. José Oliveira Parente, Prof^o. Braz Pinto Júnior, Prof^a. Gicelma da Fonseca Chacarosqui e Prof^o. Msc. João Marcos Dadico Sobrinho.

⁵⁸ Prof^o Msc. Marcos Machado Chaves.

⁵⁹ Prof^a. Maria Regina Tocchetto de Oliveira.

⁶⁰ Prof^a. Ariane Guerra Barros

⁶¹ Prof^a. Flávia Janiaski Vale

⁶² Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da UFGD.

ir no dia, aí fomos só eu e o Zé.

Era uma performance chamada *Homens e o Baú Lúdico*, que foi resultado de uma disciplina do Parente, que a gente fez. Éramos eu, a Joi, o Zezinho, o Evandro... A Joi lembra que inicialmente tinha mais gente: a Jane, o Bruninho, estava todo mundo junto. Mas, na apresentação final da disciplina do Parente, vários dos colegas não participaram conosco da performance. Alguns tinham brigado por causa de um macarrão, por causa da comida que a gente usava na cena.

No dia da inauguração a Joi não podia, porque acho que ela trabalhava, tinha alguma coisa no SESI, aí eu e o Zé nos apresentamos na inauguração do núcleo. Mas, era tudo bem difícil quando a gente começou. Tínhamos que tirar todas as carteiras das salas de aula da FACLE e colocar pra fora, pra gente ter aula. Os alunos de letras brigavam, por causa do barulho. A Joi lembra que esse tipo de situação ainda acontece, na escola básica.

A gente fazia aula lá fora, na grama, rolando na grama e naquele corredor que tem lá fora na FACLE também. Mas foi muito bom também. Assim, foi sofridinho, mas foi bom. Mas, a Joi também reforça que quem mais sofreu foi a primeira turma, porque para nós a falta de estrutura foi mais sentida só na primeira metade do curso, principalmente o primeiro ano.

Quando somos perguntados pelo primeiro trabalho de artes cênicas na rua que tivemos contato no curso, eu e Joi lembramos da apresentação da turma do Vini, a segunda turma, que o Dadico dirigiu. Foi a primeira montagem de projeto⁶³: *Sonhos de Uma Noite de Verão*, e aconteceu no meio da faculdade, mas não dentro de sala nenhuma. Foi no meio das árvores, nós estávamos sentados e, de repente, saía alguém do meio da gente. Foi a nossa primeira experiência juntos assistindo um trabalho em espaço aberto dentro da UFGD.

Mas, estamos lembrando também que antes de assistirmos a essa montagem, eu, a Joi e o Zé, fizemos uma intervenção, sob encomenda, para o SESI. Era a época em que a Joi trabalhava no SESI, e nós três montamos essa intervenção, como palhaços. Era um teatro empresarial, na verdade, e o tema era algo ligado a ecologia.

A apresentação foi em um espaço parceiro do SESI, tipo uma empresa, era um campeão de futebol gigante, tinha uma empresa, uma indústria do lado, e tinha muitas crianças lá. Foi uma de nossas primeiras experiências em espaço aberto.

Ah, teve um espetáculo que a gente viu, *A Pereira da Tia Miséria*⁶⁴, que achamos

⁶³ Primeiro projeto de montagem conjunta das turmas de licenciatura e bacharelado, que acontece antes da separação das turmas de acordo com as habilitações.

⁶⁴ Espetáculo do Núcleo Ás de Paus, de Londrina/PR.

maravilhoso. Disse assim “oh... gente, que foda!”, foi um sonho ver aquele povo incrível. Acho que foi uma das primeiras peças de rua que assisti.

Primeiro eles vieram pelo Sesc, no Palco giratório, aí depois eles vieram para o Festival Internacional de Teatro. Nós assistimos a primeira vez no Palco Giratório, aí na segunda vez, a Joi comenta que já estava apaixonada pelo trabalho.

Aí no final do segundo ano da faculdade eu e o Zé entramos para um grupo de teatro de rua, dirigido pelo Parente, o Moenda. Este grupo tem o espetáculo *Amizade é uma Coisa, Farinha é Outra*. Ficamos nele por bastante tempo. Foi a primeira experiência de fato como ator fazendo teatro de rua, e foi muito incrível. Foi uma experiência muito visceral. No final do segundo ano a gente tinha acabado de montar *A Alma Boa de Setsuan*⁶⁵ e fomos convidados pra participar desse grupo do Parente.

Foi quando comecei a pesquisa com teatro de rua e foi muito incrível, porque estávamos na praça e as pessoas passavam e olhavam. Eu e o Zé não tínhamos tido nenhuma experiência assim antes, era muito doido, era muito diferente isso tudo. E ao mesmo tempo muito bom, porque nós estávamos ensaiando, e de repente tinham cinco crianças sentadas na praça, assistindo o ensaio e rindo de nós.

Nós não estreamos na rua, primeiro fizemos uma versão *pocket*, que apresentamos numa livraria, era uma espécie de contação de história, pra ver se o que tínhamos criado funcionava com as crianças, para depois ir para a rua. Após a estreia na livraria, nós apresentamos no Sesc, na Mostra do Sesc Terena. Mas, não foi em uma sala, foi em espaço aberto. Depois começamos a apresentar nas praças, na rua. Foi umas das melhores experiências que tive na vida! O trabalho com esse grupo foi incrível.

O trabalho continua, mas eu saí do grupo. O elenco já mudou 90%. No começo era o Wagner, a Arami, a Natália⁶⁶, a Taiane Petelin. Aí depois entramos eu e o Zé. Por fim, o Wagner saiu e ficamos só eu, o Zé e as meninas. Aí montamos o trabalho todo. Nós ficamos acho que uns dois anos no grupo. Apresentamos aqui em Dourados, em várias locais, fomos pra feiras de fora também, pra Campo Grande...

Em Dourados, a gente apresentou muito no Parque dos Ipês, na feira, quando ela acontecia na rua Cuiabá. Apresentamos também duas vezes em ONG's da cidade, que trabalham com crianças. E fomos pra uma feira de Juti⁶⁷, apresentamos numa praça.

⁶⁵ Espetáculo escrito por Bertolt Brecht.

⁶⁶ Natália Mazarim.

⁶⁷ Município a cerca de 90 km de Dourados.

Apresentamos também no Sarobá⁶⁸, em Campo Grande. Fomos ainda para a UNE⁶⁹, no Rio de Janeiro, apresentamos na Fundação Progresso, na Lapa. É um prédio que tem várias salas, e também é sede do grupo Armazém. A apresentação foi no terraço da Fundação, debaixo de chuva. E o povo todo ficou lá assistindo na chuva, foi incrível. Bom, foram basicamente esses lugares onde nos apresentamos.

Foi muito incrível essa experiência com teatro de rua, pois aprendi o quão importante é estar na rua, não estar só no teatro. Aprendi como jogo com a pessoa, com o andante, com a pessoa que está passando, é interessante quando conseguimos “pegar” a moça que está nos olhando, estava no celular, disfarçando, e conseguimos nos conectar com ela, com as crianças. A peça tinha muita interação. Ela conta a história de um grande latifundiário que explora um pequeno agricultor, o seu Florindo, de quem diz ser o melhor amigo. O latifundiário usa isso pra se aproveitar do seu Florindo e no final o seu Florindo morre. A peça finalizava com a notícia da morte do seu Florindo, mas depois falávamos para o público: “você quer propor um novo final?”, aí, ao serem propostos outros finais, improvisávamos. Às vezes improvisávamos três finais sugeridos pelo público e depois propúnhamos uma outra opção de final também. Era muito legal o quanto as pessoas entravam, participavam e propunham realmente as coisas. Isso foi uma experiência incrível, muito rica, que eu tive!

O grupo era um projeto do Parente, cadastrado na faculdade. Inicialmente a pesquisa do Parente era com objetos, mas a gente foi pra outro caminho, mudou completamente. Não sei se posso usar o termo coringagem, mas nós passávamos por todos os personagens durante a peça. Então, eu começava com o seu Florindo, depois eu era o seu Osvaldo, depois eu era a velhinha, depois a Natália era o seu Osvaldo e por aí vai. Era a estrutura da peça, uma coringagem, mas combinada. Os momentos em que iam acontecer as trocas eram combinados. Não era sorteado na hora, por isso não sei se é o termo correto. Mas, todos passavam por todos personagens, todos vivenciavam tudo. A Joi ressalta que isso nos permitia ver os dois lados, todo mundo fazia o papel bonzinho e o papel mal.

O Moenda tinha uma busca por outros públicos, a ideia não era fazer na caixa. Desde o início a intenção já era circular, levar para todos os locais possíveis. A gente chegou a fazer uma temporada no shopping, num projeto do pessoal do Sucata, que eles aprovaram. Mas, foi só dessa vez que a gente fez na caixa. Na verdade, era um espaço que se tornou uma caixa preta, porque eles fecharam o local todo, colocaram arquibancada, e montaram

⁶⁸ Evento regular de ocupação de espaços públicos com arte (geralmente espaços abandonados ou sub-utilizados), organizado pelo grupo Maracangalha, de Campo Grande/MS.

⁶⁹ União Nacional dos Estudantes.

uma caixa preta lá.

Acho que foi bancado pelo shopping, mas não lembro se a gente recebeu alguma remuneração. Mas, foram as piores apresentações, sem dúvida. Porque era muito frio, a gente não conseguia chegar no público daquela forma. Tentamos adaptar, mas não tinha a mesma possibilidade de sair de trás das pessoas, como personagens, criava uma paredona e não havia a mesma potência. O espaço mesmo não permitia. É muito diferente se fazemos uma peça já pensando no espaço do teatro. Mas, não era o nosso caso. Aí, na hora de adaptar, não conseguimos tocar o público que estava na caixa preta. Era bem diferente. O público também era um pouco diferente. Tinha os amigos de sempre, que iam nos ver, mas tinha uma galera que a gente não via no teatro, um público que era mais composto por frequentadores de shopping, talvez um pouco mais de elite. Mas, nós não conseguíamos chegar ao público.

A peça é baseada no conto *Amigo Dedicado*, do Oscar Wilde, e nós criamos a dramaturgia a partir dele. Hoje a peça já está completamente diferente. Hoje o grupo está trabalhando com máscaras, estão começando estudos com objetos também. Então a peça se tornou outra coisa. É a mesma estrutura, mas mudou completamente.

Assisti uma versão com outro elenco, depois que saí, e foi incrível, foi muito bonito. Mas, a versão mais recente, ainda não consegui ver. O elenco foi mudando, porque algumas pessoas foram embora de Dourados e também aconteceram alguns atritos que causaram uma certa dispersão, infelizmente. Porque é, sem dúvida, entre os trabalhos que já fiz, um dos meus preferidos. E também um dos preferidos do Zé e da Arami. Todo mundo que já participou, fala isso.

Mas, às vezes as pessoas não batem umas com as outras. As relações interpessoais, as relações de poder, acho que podem ser muito difíceis em teatro de rua, ou em teatro de qualquer tipo. Acho que é muito importante ser humilde no grupo, ser humilde na opinião. E aí, quando isso vai sumindo, acho que perde o sentido estar naquele lugar... Enfim, aí o elenco se esvaiu, de certa forma. Sinto muita falta, até hoje. Era uma das peças que dava mais tesão de fazer. Valeu a pena, foi uma história muito boa.

Contando um pouco mais sobre as apresentações do *Amizade é uma coisa, farinha é outra*, posso dizer que sempre tinha muita gente pra assistir. A gente divulgava nos jornais locais, Facebook e no boca a boca também. Nós mandávamos mensagens para os amigos, convidando para o evento. Mas, sempre tinha muita gente no público. As pessoas convidavam e levavam outros amigos, e, com frequência, assistiam mais de uma vez. Porque o final sempre mudava, sempre tinham outras opções de final. Então a galera, sempre que podia, sempre que estava “de boa”, ia assistir de novo.

O público era muito participativo também. Claro que tinha vez ou outra em que a gente não conseguia estimular tanto a participação. Mas, na maioria das vezes, acho que foi muito prazerosa a troca com o público. Pelo menos na minha visão, de quem estava lá atuando, o *feedback* após as apresentações era bem positivo. As pessoas chegavam para conversar conosco. A gente apresentou no Casulo⁷⁰ também, acho que foi a última apresentação com a primeira formação do elenco.

Mudando um pouco de assunto, o Casulo vai fazer três anos e quando nós chegamos em Dourados não tinha nenhum espaço cultural independente. Não tinha o Sucata⁷¹, não tinha o Casulo, não tinha nada. Só havia as escolas de dança, de ballet, que tinham aulas de teatro. A Joi também diz que no começo foi bem difícil, mas que a mudança na cidade foi muito grande, que é desproporcional a realidade de hoje com a daquela época.

Ela diz: “nós chegamos em 2011, depois de dois anos, teve uma modificação grande e foi melhorando. Porque realmente era difícil. Quem vinha de fora assustava um pouquinho com o cenário cultural, era chocante. Havia algumas coisas mais tradicionais, no sentido do que era produzido aqui na cidade por profissionais mais antigos, principalmente da dança, e havia algumas coisas comerciais que vinham de fora”.

Em termos de salas teatrais, a cidade tem o Teatro Municipal; tem um teatro de bolso, lá na Praça da Juventude, onde dou aula, perto da Mão do Braz, um monumento da cidade. Dou aula em um projeto que acontece em um equipamento público municipal, mas que é pouquíssimo divulgado, poucas pessoas têm acesso. É bem distante do centro, é mais periférico. A Joi conta também de um teatro de arena na praça perto do Atacadão, um espaço aberto.

Nós lembramos ainda da caixa preta do Núcleo de Artes Cênicas, da UFGD. O SESI tinha teatro, na verdade ainda tem, só que se tornou empresarial, totalmente. Não recebe espetáculos, é mais para formaturas e outros eventos. O teatro de bolso da Praça da Juventude também não tem programação. Então, aproveitando que comecei a dar aula lá, estou com a ideia de tentar, de alguma forma, levar mais coisas pra lá. Ele está ligado à Secretaria de Cultura do município. Na época em que eu estava no Moenda, ainda em outra gestão da Secretaria, eles tentaram pedir pro grupo pegar a gestão desse teatro de bolso. Mas, nós não tínhamos ideia de como fazer isso e não tínhamos tempo. Nós também éramos muito novos. Ficamos super tentados a assumir o espaço, mas não rolou. Isso era na época do Aristeo Serra Negra, ele trabalhava no teatro e queria que a gente cuidasse

⁷⁰ Espaço cultural independente, de Dourados/MS, criado pela família de Arami Arguello e mantido em parceria com artistas e grupos locais.

⁷¹ Espaço cultural independente, em Dourados/MS, criado em grande medida por egressos do curso de Artes Cênicas da UFGD.

de lá. Mas, é muito incrível o espaço. É uma caixa preta pequena, mas é uma delícia. Nós já fizemos uma apresentação lá, em parceria com o CRAS⁷². É um espaço bem bacana, tem até equipamentos de luz e som.

De disciplina, nós não tivemos nada de rua. Não chegamos a pegar a aula do Igor, de teatro de rua, porque quando ele começou nós já estávamos acabando o curso. Nós vivenciamos alguns processos de rua através dos grupos, pois íamos pra rua, participar dos processos de criação e circulação. Não só no Mandi'ó, outros grupos também experienciaram fora da caixa preta.

Mas, experiência em disciplina mesmo, a gente pode estar muito esquecido, mas não tivemos. A Roberta Ninim chegou a oferecer uma disciplina eletiva de teatro de rua. Mas, para nós batia com outra disciplina que estávamos devendo, aí não fizemos. Mas, mais ativamente, foi realmente o Igor que trouxe a linguagem do teatro de rua pro curso, em uma disciplina.

Além do Mandi'ó e do Moenda, participei de um grupo chamado Intervir, que nasceu dentro de uma disciplina da faculdade, da turma dos nossos veteranos. Eles montaram um espetáculo, que era todo alternativo, e consistia em várias ações performáticas no campus. Aí depois que acabou a disciplina eles convidaram algumas pessoas pra entrar e eu entrei. A gente começou a fazer essa experiência, que chamava *ComoVer*. A gente foi pra Praça Antônio João e em cada momento acontecia uma ação performática. Era como se fosse itinerante. O público estava em um lugar, daí acontecia uma ação performática nesse lugar. De repente começava outro ator a gritar do outro lado, aí o público se dirigia pra lá e assim sucessivamente, acontecia essa itinerância. Eram pequenas performances, intervenções, nesses pontos. Isso foi uma experiência de rua, de certa forma, de uma disciplina, lecionada pela Chris⁷³, mas para outra turma.

Eu e Joi sabemos que também aconteceram outras experiências, mas não lembramos os detalhes. Algumas foram trabalhos de outras turmas e que nós apenas assistimos e outras nós participamos em cena mesmo. Teve um trabalho em que fizemos vídeo arte na rua. Mas, os grupos que escolhiam o local pra apresentar e podia ser em qualquer lugar: lugares mais alternativos ou na rua. Mas, durante nossa formação, não tivemos nenhum momento específico, em uma disciplina, do tipo “ah, vamos fazer aula na rua”, ou vamos fazer um treinamento específico pra linguagem de rua. Essas experiências aconteceram mesmo só nos grupos. De maneiras diferentes, de acordo com cada processo, vivenciamos treinamentos específicos.

⁷² Centros de Referência em Assistência Social.

⁷³ Christiane Guimarães de Araújo, à época, professora substituta do curso de Artes Cênicas da UFGD.

Tem muita coisa... Essa conversa nos fez acessar memórias que a gente nem lembrava. Mas, é um bauzinho que nós temos que mexer ainda, aos poucos. Porque, às vezes, vamos esquecendo de várias coisas e é importante lembrar, muito importante!

Das memórias, práticas, afetos e críticas: o teatro de rua no entrecruzamento da trajetória de Igor Schiavo⁷⁴

Na minha última noite em Dourados, após quase um mês hospedado na casa do casal Igor e Karla, na companhia também do pequeno Joaquim e do camarada Jeferson Walaszek, integrante do Coletivo Clandestino, pude entrevistar com calma o professor e amigo Igor Schiavo, no quintal de sua residência. Gaúcho de Pelotas, sua formação teatral acontece majoritariamente em Curitiba, mas em 2015 ele se muda para o Mato Grosso do Sul, como professor efetivo do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). De fala calma, com pausas de pensamento no tempo das tragadas de cigarro, Igor contou um pouco de sua trajetória no coletivo Clandestino e na universidade, deixando transparecer o afeto que sente por seu tema de trabalho. Suas ações apontam para um horizonte de socialismo praticado, forjado na prática do teatro de grupo e dos espaços pedagógicos. Sua visão crítica é temperada, em muitos momentos, por uma doçura e sensibilidade com o contexto no qual está inserido, abrindo-se ao diálogo com o diferente, sem, no entanto, deixar de se manifestar contra os preconceitos, as injustiças e as violências.

Barracas – entre imagens gastas,
Bandejas sangram framboesas.
Num arenque lunar se arrasta
Sobre mim uma letra acesa.

Cravo as estacas dos meus passos.
O tamborim das ruas sente.
Lentamente os bondes-cansaços
Cruzam com lanças fluorescentes

Alçando à mão o olho arisco,
A praça oblíqua põe-se a salvo.
O céu esgazeia ao gás alvo
O olhar sem-ver do basilisco

De rua. Vladimir Maiakovski

Minha primeira memória com teatro de rua foi em São Lourenço do Sul, uma cidade que fica a uns 60km de Pelotas, porque morei lá por dois anos. São Lourenço tem uma lagoa, que vira a praia da cidade. Ela é pequenininha, não sei quantos habitantes tem hoje, nem quantos tinha na época, mas sei que é pequena. Na verdade, é minha primeira memória com teatro, em geral, pois a primeira vez que vi teatro foi na rua. E foi um cortejo

⁷⁴ Entrevista com Igor Emanuel de Almeida Schiavo, realizada na noite de 15 de novembro de 2017, na residência do entrevistado. Transcrição de Luciana Oliveira. Transcrição por Alexandre Falcão de Araújo.

do Ói Nós Aqui Traveiz⁷⁵. Até hoje tento identificar que peça que é, porque depois que passei a estudar um pouco o Ói Nós, fico tentando identificar por causa da época e tal. Isso foi por volta de 1988 ou 1989, o grupo tinha algumas coisas em repertório. Eu era criança, tinha seis ou sete anos, mas já tinha feito teatro na escola, em Pelotas. Não sei nem como é que conseguia fazer, porque eu era muito pequeno, mas na escola fizemos teatro. Daí fui morar em São Lourenço e minha primeira lembrança de teatro é do Ói Nós. Lembro muito claro do cortejo. A música me marcou e... Não sei explicar ao certo, mas acho que a maneira deles se locomoverem, de atraírem o povo. É uma coisa diferente, porque eu já tinha visto Carnaval, já tinha visto outras coisas na rua, mas ali era diferente. Era outra coisa o que estava acontecendo ali e não me lembro de ter ficado até o final, de ter sentado para assistir, me lembro de ter participado ali um pouquinho.

Depois assisti bastante teatro de caixa em Pelotas e voltei a fazer teatro na escola, isso foi em 1999, no ensino médio, em uma escola técnica. Nós montamos uma peça: *Deus ajuda os bão*. Depois fiz esta peça novamente com o Coletivo Clandestino, na rua⁷⁶. Mas na escola nós fizemos *Deus ajuda os bão* na caixa. Tínhamos a referência da montagem de *Deus ajuda os bão*, do Ói Nós, que era muita famosa. Nós tínhamos uma fita com a trilha do Ói Nós gravada, usávamos a fita para os ensaios, para as atividades todas. Saí de Pelotas, do teatro amador na escola técnica - um projeto extracurricular - e fui para Curitiba, minha formação foi toda em Curitiba.

Fui ver o Ói Nós na rua novamente no início dos anos 2000 e depois mais frequentemente quando já estava morando em Curitiba, pois eles foram para lá algumas vezes. Fiz uma oficina rápida com o grupo, uma vez em que eles estiveram em Curitiba. Consigo identificar em meu trabalho algumas influências de grupos como o Ói Nós, a Brava e o Erro Grupo, que cito em minha dissertação de mestrado, pois são grupos os quais assisti ou sobre os quais estudei. Mas de alguns grupos vi pouca coisa. Alguns mais estudei do que assisti. Ainda mantenho um pensamento como o que tinha na época do mestrado, creio que não alterou muito.

Acho que fui agregando coisas e elas vão se misturando com as coisas que a gente faz, porque são momentos diferentes. Por exemplo, quando assisti a Brava ou assisti ao Erro, já existia o grupo Clandestino, eu já trabalhava no grupo. Na época foi muito impactante o deslocamento pelo espaço do Grupo Erro e em relação à Brava, a maneira de fazer teatro político. Porque no Clandestino nós já estávamos numa pegada mais

⁷⁵ Coletivo de artistas do Rio Grande do Sul fundado em 1978.

⁷⁶ Vídeo de apresentação na rua da peça *Deus ajuda os bão*, em montagem do coletivo Boato Clandestino, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0f5RZWaE7SU>. Acesso em: 21.mar.2018.

estética, no começo nós tínhamos uma pegada muito discursiva, muito focada no que a gente ia falar. Era difícil até encontrar como falar essas coisas. Aí depois a gente começou a ir para esse lado mais de equilibrar as coisas, falar as coisas para as pessoas quererem ouvir. Era um pouco didático demais. Era muito “panfletário”, vamos dizer assim. Mas, nós nunca apontávamos uma solução, isso foi uma coisa comum nas nossas peças. Nós temos um pensamento e o expomos quando levamos para o teatro, mas não dizendo: “vamos fazer isso que vai dar certo”. A proposta é mostrar alguma coisa e discuti-la.

Em termos da formação universitária em teatro, acho que a influência dos grupos pode ajudar os estudantes a definir uma proposta de pensar a arte, a pensar no que se quer fazer, como fazer, do que falar, sabe? Porque aqui na UFGD acho que isso é ainda muito solto. Quando o cara está entrando na universidade, enfim, está começando a fazer teatro, ele fica tentando, faz várias coisas. Às vezes, o estudante fica no representar por representar, porque para ele é interessante trabalhar num papel, ele pode achar interessante trabalhar num personagem sem se preocupar com o que se está falando.

Já a minha preocupação maior é com um pensamento “de artista” e isso às vezes é complicado de se trabalhar num processo de formação. Não me interessa tanto em formar um ator que esteja preocupado só com o seu personagem, em como ele vai ser mostrado para o público, me preocupo mais em saber se a pessoa tem alguma coisa que ela queira dizer através daquilo, indiferente se é político ou não. Pode ser qualquer coisa, mas que ela saiba, que se sinta assim: “Eu preciso me expor, por alguma coisa que me interessa muito”. Isso mistura muito com dramaturgia, mas não se trata só disso. Se trata de saber, o que você, enquanto artista, quer da sua vida. O que você quer fazer?

Há várias formas de responder a essa pergunta, não é uma coisa hegemônica. Há grupos que trabalham com várias formas distintas. Num momento, quero fazer desse jeito, em outro momento quero fazer de outro jeito ou quero contar dessa forma, quero não contar, entende? A experimentação é muito legal. E o pessoal vai experimentando mesmo, há um rodízio dos elencos. Então, as pessoas geralmente se conhecem porque eu trabalho no meu grupo, mas trabalho no teu, você trabalha no dele, ele também trabalha no meu e assim as coisas se conectam.

Hoje, para mim, pensar em referências de novos grupos ou trabalhos de teatro de rua é um pouco mais difícil, porque desde que cheguei em Dourados me afastei um pouco do que está acontecendo na cena nacional. Consigo ver coisas, ter acesso pela Internet, mas em termos de conseguir realmente assistir, nesses dois anos e meio que estou aqui, se reduziu bastante. Se reduz ao que consigo ir ali em Campo Grande ou que vem para cá eventualmente, que no momento está mais escasso.

Falar em referências é difícil, acho que os grupos já consolidados se mantêm, mas vejo uma explosão de outros grupos e de outras possibilidades de trabalhar na rua que é muito mais interessante do que pensar nos grupos hegemônicos. Não que antes isso não existisse, mas a gente não conseguia ter visibilidade. Daí com o lance da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) ou de outras formas de comunicação entre os grupos, a gente acaba acessando outras coisas, descobrindo: “Opa, tem bastante teatro de rua em tal lugar”. Posso apresentar em um lugar em que antes nem imaginava que houvesse teatro de rua. Então, acho que o mais interessante da nossa cena é essa explosão de gente. Porque tem um monte de gente fazendo teatro de rua e buscando expressar alguma coisa.

E existe de tudo, desde as formas mais populares, como o mamulengo, que ainda existe bastante ou o palhaço que vai para a rua. Também tem muita coisa boa além da forma tradicional do palhaço, de fazer gags, tem palhaço contando história, tem palhaço fazendo outras coisas. Não que as gags não sejam interessantes, mas há outros caminhos que estão surgindo na rua. Acho que há também uma tendência de se constituírem grupos menores, pois é difícil manter grupos grandes. Mas, mesmo considerando que são grupos menores, há muita gente produzindo, muita coisa sendo feita. Cada vez conheço um grupo novo, que não sabia que estava fazendo tal trabalho lá em tal lugar e que, às vezes, tem algum contato com o meu trabalho e eu não sabia. Então, acho isso mais legal do que ter três ou quatro grupos que a gente diga: “Oh, eles são os deuses do teatro”.

Já em relação às referências mais amplas, ainda mantenho Brecht e Piscator como base, pois acho que ainda tem muita coisa para esgotar das obras destes autores. Há muita coisa para se transformar a partir deles. Não estou falando de copiar, acho que há muita coisa que é possível pegar dali para fazer. É semelhante ao que falei sobre os grupos antes, nós temos acesso aos trabalhos dos grupos e começamos a criar nossos trabalhos em cima dessas referências.

Apesar da distância de tempo e de espaço, acho que na FAP⁷⁷ e na UFGD a inserção de Brecht e Boal é parecida. Lá na FAP também tínhamos um ou dois professores que trabalhavam mais a fundo com estes autores e outros professores trabalhavam com outras referências. Não tínhamos dez pessoas falando de uma coisa e duas falando de outra, era bem diverso, em geral. Aqui também. Aqui temos duas ou três pessoas falando sobre isso nesse momento. Daqui a pouco vai ter mais, depois vai ter menos. Temos uma formação bem diferente, mas o diálogo entre as formas funciona. Não está um negando o outro. Não tem: “Ah, você fala de Stanislavski, eu vou falar de Brecht e vou queimar o Stanislavski”.

⁷⁷ Faculdade de Artes do Paraná, atualmente vinculada à Universidade Estadual do Paraná - Unespar

Ou o contrário. Aqui não existem brigas acadêmicas nesse sentido.

Por exemplo, eu e o Michel⁷⁸: o Michel é Stanislavski e ele tem todo um estudo em cima do que a União Soviética fez para Stanislavski. Então, ele tem uma visão diferente, em termos, teoricamente era para nós sermos: “Oh, você é contra, eu sou a favor”. Mas nosso diálogo funciona e até conseguimos relacionar conteúdos entre as aulas, há temas que ele está tratando nas aulas dele que consigo relacionar com minhas aulas, e vice-versa. Há também o exemplo da Karla⁷⁹, que aí o diálogo é direto. As coisas com as quais ela trabalha eu consigo relacionar e dialogar. Dialogamos o tempo todo porque temos um foco de pensamento ainda muito parecido, temos uma pesquisa conjunta.

Mudando um pouco de assunto, vou falar sobre meu trabalho com teatro de rua aqui na UFGD. Quando cheguei aqui, já sabiam que eu trabalhava com teatro de rua, então já havia a possibilidade de eu pegar a disciplina de tópicos especiais e propor alguma coisa de teatro de rua. Já tinha acontecido algumas coisas de teatro de rua aqui na universidade, então já havia uma demanda por algo nesse sentido. Já havia ocorrido uma montagem, uma pesquisa. Teve TCC, *Tristão e Isolda*, do Rodrigo Pera, com direção do Marcos Chaves. Teve uma direção da Roberta Ninim⁸⁰, que trabalhou teatro de rua com os estudantes e também o trabalho do José Parente, com o *Farinha...*⁸¹. Talvez tenha havido mais trabalhos, mas acho que não, apenas pequenas cenas.

Recentemente nós mexemos no PPP do curso, por conta da licenciatura e se abriu a possibilidade de inserir novas disciplinas eletivas. Porque havia o rol de eletivas, mas alguns professores já não dialogavam com elas. Antes, havia uma disciplina chamada “Tópicos Especiais”, em que nós podíamos inserir diversos temas, daí quando a ministrei, trabalhei com teatro de rua, mas não era específico da disciplina.

Nós mexemos no PPP de tempos em tempos, mas não podemos mexer o tempo todo, nem mexer tanto, então, na oportunidade de reformulação criei duas disciplinas novas: Teatro de rua e Encenação de teatro de rua, essa última específica de montagem. Então é uma proposta de montagem, que não envolve história, que não envolve experimentar coisas, como é a primeira disciplina, de teatro de rua. Mas, ela não foi ofertada ainda. A primeira disciplina já estou ofertando pela terceira vez e aí talvez no próximo semestre faça a de montagem, mas ainda estou em dúvida por conta do caminho do meu projeto de doutorado. Mas, a ideia do doutorado não é montar uma peça, a ideia que meu

⁷⁸ Prof^o Michel Mauch Rosa.

⁷⁹ Karla Neves, professora substituta do curso de Artes Cênicas da UFGD, companheira de Igor Schiavo e também integrante do coletivo Clandestino.

⁸⁰ Ex-professora do curso de Artes Cênicas da UFGD, atualmente professora da FAP/Unespar.

⁸¹ Espetáculo *Farinha é uma coisa, amizade é outra*, do grupo Moenda, dirigido pelo professor José Parente.

orientador tem é o que estamos fazendo na disciplina de teatro de rua, montar umas cenas e experimentar as cenas.

Em minha dissertação de mestrado, com base na experiência do Clandestino, cito alguns motivos para irmos para a rua. De um modo geral, entram essas coisas todas que a maioria dos grupos têm quando querem ir para a rua, principalmente quem faz teatro político, quem tem questões ideológicas profundas. O primeiro motivo é o acesso, é poder falar para todo mundo.

Para exemplificar, em 2006, eu e o Eduardo Schotten tivemos uma experiência pequena na rua. Eu como Trupe Clandestino e o Eduardo, que era meu colega de faculdade e trabalhava com teatro de bonecos, com o grupo dele. Nós nos juntamos e fizemos uma montagem de rua, foi a primeira vez que fui para a rua de verdade. A primeira vez em que nós fomos para a rua com o grupo todo foi em 2009, com *Deus ajuda os bão*, que foi quando nos juntamos com outro grupo do qual a Karla fazia parte. A ideia de fazer *Deus ajuda os bão* na rua já vinha há alguns anos.

Desde que fizemos a primeira montagem, chegamos a pegar esse texto, cheguei a adaptar o texto para rua, mas nós acabamos recuando, fazendo outra coisa. Então, quando nos juntamos veio a pergunta: “O que vamos fazer?” Então, eu trouxe o texto e todo mundo chegou à conclusão de que era isso que nós queríamos fazer. Aí foi um grupo inteiro indo para a rua e se perguntando como fazer, como chegar, como estar na rua. A estreia foi péssima, porque não tinha muita gente no público.

Passar da sala para a rua foi uma espécie de explosão do espaço, nós não tínhamos prática de ensaiar na rua. Nós já tínhamos noção que aconteceria essa explosão, quando ainda estávamos numa sala fechada. Por exemplo, estamos marcando para esse lado, mas esse lado não existe, então, como vamos fazer isso? Fomos pensando em algumas coisas que já vinham da outra peça, mas a outra peça era mais simples, tinha uma empanada e éramos nós dois o tempo inteiro. Um com o outro e com o público. Então, tinha um jogo muito grande entre nós, que já trazíamos da faculdade e aproveitamos bastante nas cenas com os bonecos. E aí muita coisa vinha da relação com o público.

O trabalho se chamava *Nada é*, partimos de um fragmento de texto do Brecht que estava incompleto, construímos o texto todo em cima da realidade da qual queríamos falar naquele momento. Não tínhamos música, éramos nós dois e “vamos aí!”. Já em *Deus ajuda os bão* era outra proposta que tinha uma narrativa musical que estava presente o tempo inteiro. Nós já vínhamos fazendo isso, quando não tínhamos grana nem muita experiência usávamos músicas que já existiam, colocadas nos momentos em que a gente precisava, mas com uma intenção, meio Brecht. Aí quando tivemos um músico no grupo a coisa

explode, podemos criar em cima disso e ampliar a inserção da música no trabalho.

Enfim, voltando à experiência de ir para a rua com o grupo todo, pela primeira vez: fomos para a rua com a rodinha bonitinha e nos estrepamos porque o público ficou frontal e nós tínhamos ensaiado em arena, trabalhado nessa proposição. Aí tivemos que virar de frente, como já aconteceu conosco alguma vezes, ao longo de nossa história, não só na estreia.

É curioso ver que no *Deus ajuda os bão*, nós tivemos essa ideia da remontagem. Mas, no *Até Quando?*⁸² já tínhamos a ideia da remontagem, de refazer a peça como vamos fazer agora com *A Coragem que conserva os dentes*. Nós sempre fazemos isso com todas elas, em algumas com o mesmo grupo. *A Coragem...* agora estamos remontando com um grupo diferente, mas sempre tem esse momento de refazer, como conto na dissertação.

Refazemos a partir do que vimos, da interação com o público, do que conversamos. Não é uma questão de identificar onde teve graça, onde não teve graça. É no sentido da cena como um todo e aí, por exemplo, no *Deus ajuda os bão* nós explodimos para fora da roda. Um parêntese: *Deus ajuda os bão* é maravilhoso, porque em qualquer lugar que a gente fosse, ninguém achava que a gente falava alguma coisa pesada porque tinha Deus no nome. Então sempre era muito bem aceito.

Mas, voltando ao processo: nós saímos da roda e aos poucos começamos a ir para fora e a interagir com o povo fora da roda, enquanto a cena estava acontecendo no centro. Do *Deus...* nós fizemos um antimitelo de fórum e levamos esse antimitelo para outros lugares, explodindo ainda mais a ideia de cenas simultâneas. Isso me remete a uma fala do meu orientador, Fabio Gallo⁸³, em relação à proposta de trabalhar com cenas múltiplas ou com coisas acontecendo ao mesmo tempo. No antimitelo nós já fazíamos isso, ou seja, é um tipo nosso de antimitelo. Já é um processo de apropriação do que tanto Boal quanto Brecht propunham.

Nosso antimitelo não era do tipo: “Você agora para e entra”, a pessoa podia entrar na hora que tivesse que entrar, mesmo que estivesse no meio da cena. Não havia necessidade de parar a cena para entrar, o debate acontecia quase naturalmente com as pessoas se envolvendo com a cena. Isso vai reverberar na nossa montagem seguinte, que daí nós colocamos o público mesmo em cena.

Vou contar a história do *Deus ajuda os bão*, para facilitar a compreensão do mecanismo que utilizávamos. A história é muito simples, trata-se de um cara que mora numa comunidade e está sem porta na casa dele, ele quer colocar uma porta. Só que para

⁸² Espetáculo produzido pelo Coletivo Clandestino, entre 2004 e 2007.

⁸³ Professor do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

colocar a porta, ele precisa falar com um cara. Aí depois ele vai para outro. Depois ele vai, vai, vai até chegar nos Estados Unidos. Segue numa sequência, uma estrutura bem simples. Só que era para nós fazermos fechadinho, com as nossas ideias de propor perguntas e não as respostas, mas no antimodelo as coisas acontecem com todo mundo. Então é caótico. Nós deixávamos rolar e interrompíamos em alguns momentos com música. Algumas vezes nós tentávamos solucionar o caso, podíamos parar para comentar, para fazer as coisas, mas a ideia era que o processo fosse sempre caótico, para as pessoas se sentirem à vontade para participar.

Terminava em processo mesmo, não tinha a pretensão de terminar a cena. Quando não acontecia do público se envolver, nós fazíamos o processo mais simples: “Então, vamos retomar a cena e vamos refazer”. Até que daqui a pouco um levantava, outro já começava a discutir, já entrava em cena e fluía o negócio.

Deus ajuda os bão fez parte de um projeto vinculado ao Cinfop/UFPR em que íamos até as cidades trabalhar com formação de professores, a peça e o antimodelo eram parte da formação, que incluía ainda uma oficina de técnicas teatrais e formação de grupo. Nós também chegamos a fazer trabalhos *strictu sensu* de teatro-fórum na rua. Em alguns lugares tivemos que fazer na rua, por algum motivo do qual não me lembro agora. Em escolas às vezes o povo assistia à peça e depois, no contraturno, a gente dava oficina e no repertório tínhamos o antimodelo, mas tínhamos também outras práticas do grupo. Teve uma vez que a gente fez na rua, mas com um público que já estava para a oficina. Não chegou a ter uma comoção popular: “Ah, cheguei aqui. O que está acontecendo?”

O Boal conta mais sobre experiências de teatro invisível do que de teatro fórum na rua. Há alguns vídeos de experiências de outros lugares, em que os fóruns aconteciam na rua mesmo, na América Latina e principalmente na África. Além do Teatro do Oprimido, acho que diferentes formas de se expressar artisticamente na rua me influenciam. Quando vejo outras experiências, de outras linguagens, elas sempre contribuem. Por exemplo, a performance ou as intervenções de rua, são outra forma, outro caminho, outra possibilidade. Não estou colocando nem a questão do conteúdo ou de que tipo de acesso o público vai ter, estou pensando mais na questão técnica mesmo. Por exemplo, o cara tem outra forma de chegar no público que eu não tinha pensado. É sempre muito interessante, porque posso agregar um mecanismo desse para refletir: “Ah, no meu teatro, como é que funciona isso? Como é que seria uma coisa assim?” Tanto que tem essas coisas.

Penso que o Erro grupo é uma mistura disso. É um híbrido, talvez. Porque eles têm a forma da intervenção, com a técnica do teatro invisível, com o teatro e tudo mais. Mas é uma forma diferente de se relacionar com a rua. Não que seja inédito, original. Não é nem

essa a questão. É outra forma, é outro caminho de lidar com o espaço, há os deslocamentos, há relações pequenas, relações grandes, há o pensar o lugar. Pensar onde estou, o que estou fazendo aqui, que lugar é esse? Que lugar é esse ou até que lugar criei para ser esse lugar também. Não se trata de que neste tipo de proposição a relação com o lugar seja mais forte ou mais fraca, mas sim que esta relação é diferente. Se o público está em roda, num formato mais comum de teatro de rua, não quer dizer que ele não tenha uma relação com o lugar. Às vezes tem muito mais relação, porque o cara é o lugar, entende? Ele se relaciona muito mais com o ambiente. É outra forma só. Já passei da fase mais de: “Isso aqui está certo, isso aqui está errado”... Apesar de que algumas coisas ainda acho erradas... E dou risadas ao afirmar isso!

Não se trata de apontar nomes, mas tem algumas coisas que, para mim, não fazem sentido. As coisas mais comerciais, de apelo mais comercial para mim não fazem sentido. Por exemplo, me incomoda o desequilíbrio entre forma e conteúdo. Me incomoda quando o grupo foca muito na estética e tem uma história que, para mim, não faz sentido. Posso estar sendo pesado, mas para mim não faz sentido sair de casa para ir contar uma história somente pela questão estética, porque há trabalhos com coisas mirabolantes, esteticamente interessantes, com uma questão sensorial e tudo, que entendo, mas sempre penso que podiam colocar um pouco mais.

Não estou falando nem de política, sabe? Mas, de dar uma pegada mais na história ou no que o trabalho está contando... É um pouco difícil de explicar sem citar nomes, mas acho que aqui não cabe. Sabe quando a peça fica esteticamente bem legal, mas se nós pegarmos a história, podemos resumir em ou duas frases? Estou sendo bem exagerado. Às vezes parece que para alguns criadores tanto faz qual é a história, o que tem mais importância é a forma do trabalho. Isso me incomoda um pouco porque acho que os trabalhos poderiam ser melhor aproveitados.

Quanto àquilo que é chamado de teatro **na** rua, me incomoda em relação à falta de valorização do artista que trabalha na rua. Não considero oportunismo porque acho que ninguém vai para a rua por oportunismo, mas me incomoda não ser mais um para lutar, não ser mais um para brigar, mesmo da sua forma específica. Não estou dizendo que todo mundo tem que estar em comunidade brigando, mas para alguns artistas parece que fazer na rua e fazer em qualquer lugar tanto faz. E para quem é do teatro de rua não é “tanto faz”. Aquele lugar é importante. Estar aqui é importante. Sei o que quero estando aqui, me relaciono com isso aqui. Me incomodam as propostas que as pessoas simplesmente vão para a rua porque acharam legal e não se aprofundam. Por que estou na rua? O que estou falando? Como é que falo na rua? Como é que faço um trabalho na rua? Esse não se

aprofundar acho um desmerecimento com nosso tipo de teatro. Como acontece em todos os tipos de teatro, não é? Em outras formas teatrais talvez haja ainda mais oportunistas. Na rua, ainda não entendo muito bem por que esse certo oportunismo acontece.

Mas vejo que com essa falta de aprofundamento, em geral as pessoas caem no senso comum, nas coisas as quais elas estão acostumadas... Paira no ar uma impressão sobre o que é teatro de rua, as pessoas acham que é uma linguagem popular, mas não sabem o que é popular. Não valorizam o que é popular. É simplesmente uma repetição, algo como um estereótipo, não consigo lembrar uma palavra melhor agora. Alguns trabalhos sem muito embasamento propõem um teatro popular sem saber o que é popular, um tipo de figurino senso comum, até um tipo de sotaque. E pensam: “Ah, porque teatro de rua é assim. Porque a gente já viu”. Às vezes sem nunca ter visto. Mas é o imaginário que as pessoas têm do teatro de rua. E não estou dizendo que essa fórmula seja negativa, o negativo é copiar uma fórmula sem saber o que está fazendo, entende? As formas populares são maravilhosas, são incríveis, mas, o arremedo das coisas não faz sentido.

Às vezes, faz sentido se o artista estiver começando, pois daqui a pouco ele pode começar a perceber outras coisas. Mas, às vezes não percebe, faz um negócio aqui, faz outro lá e isso fica solto. Também me incomoda os artistas não compreenderem a rua como um espaço independente, onde estou por mim mesmo. Não posso ficar esperando tecnologias ou coisas que eu possa utilizar, que eu tenha que utilizar, como na caixa. Isso é não se relacionar com a rua do ponto de vista da potência do ator e dos elementos que o ator carrega, ficar dependendo de coisas externas.

Há espetáculos incríveis que trabalham com formas muito diferentes das que trabalho, mas o que me incomoda são os trabalhos que não têm estudo, que parecem que são feitos por fazer. Não estou falando do Galpão, por exemplo, quando monta um espetáculo grandioso, porque nesse caso é uma pesquisa, uma vontade de estar na rua de outra forma. Tenho minhas restrições à algumas coisas, mas não é nesse sentido do que é diferente do que faço, que tem um engajamento político diferente, mas do que tenho a impressão de ser feito sem aprofundamento.

Mas, por outro lado, até esses trabalhos que me incomodam são importantes, porque pelo menos está rolando teatro em determinados locais. Minha fala não é para desmerecer esses trabalhos, é mais em outro sentido, que me dá vontade de dizer: “Pô, você podia ser mais um que estivesse brigando, estudando teatro de rua”, entende? Não se trata também de doutrinação, de uma religião, uma fé no teatro de rua. Trata-se de estudar o que se faz, acreditar a fundo no que se faz. Gosto dessas coisas, gosto de ir a fundo. Pelo menos acho que a maioria das pessoas do teatro ainda são assim, têm vontade de se aprofundar no

que estão fazendo, não de não “montar por montar” ou fazer porque captou recursos em um edital.

Agora, vou falar um pouco sobre minha pesquisa de doutorado. Tenho focado nas formas de trabalhar o teatro de rua, até dentro de disciplinas da graduação, para a formação do ator, pensando o que pode ser feito mesmo em um curto espaço de tempo. Estou definindo os focos, inicialmente propus três, mas meu orientador propôs mais um. Está mais ou menos assim: o ator e a dramaturgia (ou a narrativa); o ator e o espaço; o ator e o público e o ator e a improvisação. São quatro caminhos. Meu foco agora é encontrar exercícios e jogos dentro desses quatro caminhos. Então, por exemplo, quero dez ou quinze jogos com relação ao ator, que façam o ator ter uma boa percepção de espaço na rua. Que façam ele pensar em como pode contar uma história. Que façam ele ter um repertório de possibilidades para poder improvisar, entende? Aí, quero misturar isso com os exercícios que crio a partir das outras coisas que já vivi, que não são minhas, obviamente e com jogos que eu colete em grupos também. O ponto mais complicado agora é acessar os grupos, chegar nos grupos e dizer: “Olha, me interessa muito pela forma como você se relaciona com o espaço, queria saber que tipo de treinamento você faz entre atores, que tipo de jogos você tem para pensar o espaço”. Se as pessoas me disserem, daí posso dizer: “Tal grupo faz de tal jeito, tal grupo faz de outro jeito”. Posso também criar os meus jogos, usar os que já tenho e procurar nos grupos o que é interessante.

Talvez os grupos já tenham isso sistematizado, porque estão em constante trabalho, talvez não. Talvez tenha que sentar e perguntar: “Olha, que jogo você faz?” “Ah, a gente costuma andar na rua, costuma fazer aquela coisa, não é?” Por mais que seja gente de teatro de rua, que é muito mais humanizada, muito mais da troca, pode ser difícil acessar, porque é difícil os artistas contarem de cara: “Olha, faço tal e tal exercício”, sem eles acharem que estou querendo meter a mão no exercício. Isso tem que ser feito com muito cuidado para que eles não achem que vou me apropriar dos exercícios deles. Então, nem sei se vai dar certo. Enfim, estou pensando muito nisso.

Mudando um pouco de assunto, voltando à questão pedagógica, acho que a potencialidade para o teatro de rua é toda, é plena. Na escola, na universidade, em qualquer lugar. Acho que se o educador ou artista consegue se dar conta de que ele não precisa de nada, ele deslança. Só precisamos do ator, da rua e do que vamos fazer na rua. Às vezes, nem gastar dinheiro nós gastamos e fazemos coisas muito bem feitas. Por enquanto não trabalhei com teatro de rua na extensão, mas não acho que seja uma restrição. Ainda não consegui fazer por conta da carga de atividades que estou vivendo nesses dois anos, ainda mais com o doutorado no meio, então ainda não consegui parar para fazer nada nesse

sentido. Acho que um projeto de extensão rola tranquilamente.

Dentro da disciplina, no caso da UFGD, já é um pouco mais delicada a questão, porque há alunos que vêm de outras cidades e aí é mais complicado marcar aulas fora do campus, num ponto de grande fluxo de pessoas como a feira livre, que antes era central, mas hoje não é mais tão central. Não é mais tão fácil o estudante chegar, porque antes ele parava na praça, no centro, e depois o ônibus que voltava para a cidade dele também passava por ali. Agora ficou um pouco mais difícil. Há também o fato da eletiva ser no sábado, quando o próprio ambiente da universidade, do campus, é mais vazio. Então, esse é um ponto delicado a se pensar. Como dar conta de levar os estudantes para ter aula em locais públicos propícios ao teatro de rua. Com o atual grupo de estudantes já está sendo assim, estou tentando articular para o povo ir para o centro, mas pensando como é que vou fazer isso.

Você me pergunta se os estudantes teriam uma dificuldade maior em ir para a rua do que ficar na caixa, mas acho que não. Acho que é bom eles terem experiências na rua, assim como é bom terem experiências com bonecos ou com outras formas de teatro para que não fiquem presos num tipo só, não é? Não estou dizendo que o estudante vai se especializar em todas essas coisas, mas se ficar só em uma forma ele vai criar mais vícios. Se um artista faz teatro de rua a vida inteira, vai ter alguns vícios, se é do palco vai ter outros vícios, então é legal o estudante perceber: “Opa, tem outra forma de contar, tem outra forma de estar em cena”. Ele precisa se questionar o tempo todo e trabalhar o tempo todo. Porque se ficar numa forma só o estudante vai se acomodando ao longo dos quatro anos de curso. Aí o professor fica brigando com o estudante para ele fazer um negócio diferente, porque ele está dentro da mesma sequência. Acho que jogar com possibilidades diferentes incentiva os estudantes interessados a crescerem, ampliarem seu repertório. Mas, como em todo lugar, há estudantes que vão passar por isso sem fazer muita diferença.

Não tive nenhuma experiência em que o estudante tenha se bloqueado completamente ao chegar na rua, mas acho que há uma dificuldade maior naquelas experiências em que faço eles irem para a rua sem ter público. Até para nós, que já trabalhamos com teatro de rua há tempos, isso é difícil. Manter-se em cena sem público é difícil, dá uma pesada. Mesmo com público os estudantes podem ter dificuldades, pois os comentários externos vêm o tempo todo. Um ensaio numa sala de aula é diferente, na rua eles têm que lidar com os comentários, mas é muito bom, porque depois que acaba eles ficam lembrando: “Passei pelo cara, o cara falou tal coisa” ou “Tal pessoa me pegou pelo braço”. Essas situações os fazem perceber que nós não estamos num lugar fechado onde as pessoas não têm acesso a nós, nem mesmo num lugar fechado onde as pessoas tenham

acesso, mas não com tanta verdade. Porque mesmo quando vamos num teatro e há uma proposta de interação, ainda assim nós fomos até lá e estamos num espaço específico para isso, é uma relação diferente. Até nós que trabalhamos com teatro nos relacionamos de forma diferente quando vamos assistir uma apresentação interativa na rua ou num teatro, num espaço fechado.

Um outro exemplo de trabalho que realizei com os estudantes, na rua, foi quando assumi o papel de professor-personagem, fazendo um censor⁸⁴ que interrompia um ensaio da turma. Isso foi uma ideia que surgiu claramente a partir do estudo do método do Drama. Não estudei muito o Drama na graduação, tive que estudar depois que vim para cá, porque para o concurso da UFGD caiu esse ponto. Como era o ponto que eu tinha menos experiência, tive que dar um gás na leitura desse assunto. Depois fiquei muito interessado nisso, pois me provocou no sentido de como me colocar em relação com os estudantes, como me mexer de outra forma.

Mais uma coisa que talvez seja importante de contar é sobre o espaço de apresentação. Durante muito tempo costumava fazer um mapa dos espaços de apresentação. Tenho muitos desenhos guardados. Quando nós íamos nos apresentar eu pegava a planta baixa do lugar e, mesmo que não conseguíssemos ir para o lugar antes, desenhava: “Olha, então a gente pode começar aqui”. Isso por conta dos deslocamentos. No *Invasor*⁸⁵ nós fazíamos isso e eu pirava horrores. Porque pra mim também não é fácil, não é porque faço teatro de rua que é fácil. É também uma forma que tenho para nós conseguirmos executar a proposta: “Então, é esse trajeto que a gente vai fazer”.

Já na *Coragem...* nós não fazíamos isso, porque quando estreamos em Curitiba, fazíamos num espaço que era mais aberto, então já sabíamos mais ou menos o lugar onde íamos fazer. Aqui em Dourados nós demos uma reduzida no deslocamento para depois poder aumentar. Então, a princípio, temos pouco deslocamento, mas a ideia é que conforme fizemos mais a peça, o deslocamento vá aumentando. Mas aí depende da relação com o ambiente que não é tão urbano e como vamos lidar com isso, porque o trabalho foi montado em uma metrópole e era apresentado em lugares com um grande fluxo de pessoas.

Por exemplo, na Praça Antônio João, por volta das cinco, cinco e pouco da tarde há um público, mas às sete horas já está vazio, porque o centro abre às sete da manhã e fecha cinco e pouco. De vez em quando uma dupla de palhaços, o João Rocha e o Michel Grando, se apresentam ali, no final da tarde.

⁸⁴ Esta experiência está descrita com mais detalhes no artigo *Compartilhar e resistir: o teatro de rua na universidade*, de Igor Schiavo, publicado nos Anais da II Reunião Artístico Científica do GT Artes Cênicas na Rua (ARAÚJO e GASPERI, 2018).

⁸⁵ *A peça provisória sobre um INVASOR*, espetáculo do Coletivo Clandestino, montado em Curitiba em 2012.

Entre comunidades, ruas e escolas: as boas “desculpas” de Ricardo Araújo para fazer teatro⁸⁶

Por indicação de Julien Costa, da cia. Teatro da Meia Noite, eu e o professor Ivanildo Piccoli marcamos uma entrevista com Ricardo. Ele nos recebeu em sua casa para contar um pouco de sua rica, diversa e bela trajetória como artista, educador e sujeito político no mundo. De início, um pouco tímido, logo Ricardo foi soltando-se e libertando seu jeito alagoano de ser e em pouco tempo estávamos todos às gargalhadas, cultivando a incrível e necessária capacidade de rir de nós mesmos e, quando possível, rir inclusive das situações que foram dolorosas no passado. A dita entrevista desdobrou-se num processo de parceria entre artistas-docentes-pesquisadores que está apenas começando a gerar novos frutos, que haverão de seguir beneficiando comunidades, escolas, universidades e a nós mesmos.

Quando dou comida aos pobres, me chamam de santo.
Quando pergunto porque eles são pobres, chamam-me de comunista.
Dom Hélder Câmara

Minha relação com o teatro não teve a ver com a escola, começou na Igreja Católica. Na época, nos anos 80, fazia parte de uma comunidade católica, isso foi no período da campanha Diretas Já, só que ainda não era muito envolvido com política. Mas, pós-Diretas Já, passei a ter um envolvimento mais intenso. Foi quando conheci um movimento de teatro chamado Movimento de Teatro Popular (MTP) Nordeste 2, que estava relacionado à Igreja Católica. Nessa regional do movimento nós éramos em 4 Estados: Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas (o nosso grupo era o Nossa História).

Não por acaso o nome de nosso grupo era Nossa História, pois estávamos preocupados com as questões políticas. Mas, éramos envolvidos com uma parte da Igreja, na época tínhamos muita proximidade à Teologia da Libertação, às comunidades eclesiais de bases e às pastorais da juventude do meio popular. Então, nosso trabalho tinha o viés da realidade social nas questões políticas, estéticas, críticas etc. No começo, quando conheci o MTP, não tínhamos o grupo ainda. Mas, fui convidado a participar do movimento, pois já fazia teatro na igreja.

Sempre tive a atitude de ir fazendo, ir tentando, eu não tinha escola, não tinha

⁸⁶ Entrevista com José Ricardo da Silva Araújo, realizada por Alexandre Falcão de Araújo e Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos, na residência do colaborador na tarde de 16 de abril de 2018. Transcrição de Diogo Honorato, com apoio de colegas da moradia estudantil da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

referência de nada, dou risada ao lembrar, pois fazíamos coisas “horríveis”, mas foram experiências ótimas, foi uma escola maravilhosa. Os cenários eram terríveis, ironicamente falando os figurinos “eram uma graça”. Quando comecei a participar desse movimento, comecei também a conhecer outros colegas, uns com uma caminhada maior, outros como nós. Quando os conheci, isso me deu um estímulo: “Nossa, é isso que tenho que fazer!”. Aí voltei pra Maceió com um milhão de ideias.

A Igreja Católica tinha — ainda hoje tem, mas talvez com menos fervor — as Campanhas da Fraternidade. Cada ano a campanha tinha um tema, um ano era sobre a negritude, outro ano sobre a questão da mulher. Na própria comunidade, dentro da igreja, eu diria que nós tínhamos um viés mais desafiador. Por exemplo, no ano do negro, quando íamos para a via sacra, era alguém negro que iria para cruz. No ano da mulher, era a mulher que iria para a cruz. Quando era o ano do menino de rua, era ele que iria para a cruz. Hoje isso seria escrachado pela dita opinião pública.

Mas, nós já tínhamos uma dimensão bem politizada. Aí pronto, quando voltei da reunião do MTP, nós reunimos um grupo e decidimos formar um grupo de teatro. Aquele ano era dedicado às questões da mulher. A peça que começamos a fazer — *Eva morreu* (isso era 1989, se não me engano) — foi inspirada nesse tema. Na época, eu tinha em torno de 20 anos e não era difícil ter lugares para ensaiar, porque já estávamos ali na Igreja a semana toda, mesmo que fosse na catequese. Ensaiávamos bastante. É curioso, mas é mais difícil ter lugar pra ensaiar na escola hoje, do que na igreja naquela época.

Não tivemos uma escola, um lugar de aprendizado específico. Ou melhor, tivemos os circos que vinham para os bairros. Nos circos havia os dramas e eles eram maravilhosos. Numa noite apresentavam uma parte da história e se você quisesse ver o restante, teria que comprar o ingresso novamente. Isso era fantástico! Os circos eram nossa principal referência aqui em Maceió, nos bairros. Eu era do bairro Jacintinho. Meus colegas hoje brincam que sou “cozinha”, por morar num condomínio de classe média, mas não sou não. Toda minha história está muito ligada ao Jacintinho, que é um bairro periférico, discriminado ainda hoje, de resistência.

Quando montamos *Eva morreu*, eu não tinha formação acadêmica, as coisas vinham e eu fazia. Fazia várias cenas, mas jamais poderia dizer: “Olha, uma coisa brechtiana”. Não sabia quem era Brecht, quem era Stanislavski. Era muito intuitivo. Não tínhamos nada, nem dimensão de figurino. O figurino era um camisolão de uma cor só, todos usavam o mesmo, só colocavam um acessório por cima. A peça terminava com uma cena que representava a

morte de Margarida Alves, uma sindicalista paraibana⁸⁷. Isso foi muito forte, porque era uma mulher batalhadora. Eu fazia um coronel, latifundiário, que matava Margarida Alves e no final nós a colocávamos em um caixão. Às vezes me lembro dessa cena e acho muito divertido, pois o caixão era de tamanho real mesmo, e saímos pelas ruas com o caixão, para que as pessoas fossem atrás. Que viagem! Íamos para os interiores, nos municípios. Os movimentos sociais nos chamavam, MST e outros, para fazermos apresentações. Me lembro que saíamos com o caixão, como se fosse um velório, cantando, e naturalmente as pessoas queriam ver o que estava acontecendo e quando olhavam já estavam dentro da apresentação.

Tanto em *Eva morreu*, quanto em outras peças, nunca pensei: “isso é na rua” ou “isso é fora da rua”, ou “isso é no galpão”, era em qualquer lugar. Diria que *Eva morreu* foi uma experiência humana e artística, com todas as deficiências, no entanto, foi minha mais profunda experiência como ser humano político. Quando terminava a apresentação, nós abríamos uma conversa e era muita coisa que saía. Algumas mulheres diziam: “eu queria que fulano viesse ver!”. Era muito massa terminar um espetáculo e ver que as pessoas tinham entendido. Era uma época de muita repressão, em que estávamos saindo de um período ditatorial e as pessoas estavam se manifestando daquele jeito!

Tivemos uma experiência muito linda no município Colônia de Leopoldina, em que o padre estava sendo ameaçado de morte. Nós fomos chamados porque os sem teto estavam acampados no município e havia muitos pistoleiros querendo pegar as lideranças. Pensem a loucura! Aí nos chamaram, com a peça, como estratégia de trazer público. Primeiro acompanhamos o movimento em uma caminhada e depois, quando chegamos no ponto estabelecido para a apresentação, a carroceria do caminhão que nos acompanhava virou o palco. Nós em cima do caminhão e o público lá em baixo. E apresentamos justamente a cena do latifúndio. Eu, lá em cima, pensava: “Meu Deus, aqui um pistoleiro não vai errar a gente”. Porque nós estávamos muito em evidência. Mas, fizemos o espetáculo. Sabe quando você termina uma atividade e tem um entendimento da importância do que aconteceu? Me emociono até de lembrar, pois estava ali como um ser humano, político, artístico, em todas as suas dimensões. Digo artístico com todas as lacunas possíveis que nós tínhamos e que várias delas tenho até hoje — nem quero que se preencham, pois iria me encontrar num vazio horrível.

Então foi um momento muito forte pra mim. Depois nós fomos para uma lanchonete, e lá, chegaram 4 “caras”: desceram do carro, sentaram e ficaram olhando, não disseram

⁸⁷ Margarida Alves foi assassinada na porta da sua casa, em 12 de agosto de 1983, por um matador de aluguel.

nada, não puxaram revólver, não fizeram nada. Mas, nós sabíamos que era para nos intimidar. Foi um período muito difícil. Nunca tive muito com o teatro uma coisa de, nem sei como chamar, montar um espetáculo para fazer uma temporada não sei onde. Sempre foi uma coisa de fazer um teatro que tenha a ver com esse momento, essa vida, essa história, esse lugar, não importa. De tal maneira, que algumas pessoas, como o Julien⁸⁸, me conhecem porque fizeram parte desses momentos de minha vida. Mas, não era de uma temporada teatral, sou péssimo com a burocracia institucional, gosto de me encontrar, encontrar as pessoas, me humanizar no encontro.

Mas, voltando à trajetória do Nossa História. Primeiro fizemos *Eva morreu*. Depois fizemos outro, que foi na época do plano real, chamou-se *Enquanto Isso na Vida Real ou A Reforma da Casa*. Originalmente, eu havia assistido *A reforma da casa* na Paraíba e achei muito bacana, porque era uma crítica ao plano real. Então fizemos uma releitura disso para nossa realidade. Em 1995 houve um festival de teatro em Maceió e nós apresentamos *Enquanto isso na Vida Real*. Eu fazia Valentina, uma mulher que se iludiu com o plano real. E o pessoal nos dizia: “bota o espetáculo para concorrer como espetáculo de rua”, mas, nós não tínhamos costume de participar de festivais, de concorrer, não era a nossa. Mas, fomos e apresentamos. Pois ganhamos como melhor espetáculo de rua e ganhei como melhor ator. Eu pensava: “como isso?” Depois encontrei um folclorista importante daqui, que foi da banca do festival, e ele me disse: “você ia ganhar como melhor atriz, mas aí descobrimos que era um ator que estava fazendo e então você ganhou como melhor ator”. Dou muita risada ao lembrar disso.

Voltando um pouco ao movimento de teatro popular - MTP Nordeste 2, houve um momento inicial, entre 1988 e 1995, mais ou menos, em que o movimento era ligado à diocese, ligado à Igreja Católica, a partir das comunidades de base e da pastoral da juventude do meio popular. Era uma coisa muito comunitária, sem muita propaganda, mas conhecíamos vários outros colegas onde íamos e trocávamos ideias maravilhosas. Lembro que na Paraíba iria haver um julgamento de um massacre promovido por um latifundiário. Os amigos do MTP da Paraíba fizeram um tribunal na rua, na frente de onde seria o julgamento oficial. Foi muito louco, porque a população prendeu o cara, mas lá dentro do tribunal o cara foi liberto. Só que a população que assistia à encenação do julgamento entendia que aquilo era um massacre.

Na época da eleição Lula-Collor⁸⁹ nós fizemos um espetáculo: *Pastoril do*

⁸⁸ Julien Costa, integrante da cia. Teatro da Meia-Noite, de Maceió e um dos organizadores do Festival de Teatro de Alagoas – FESTAL.

⁸⁹ Eleição presidencial de 1989.

trabalhador, que trazia Collor e Lula como personagens e deixava muito claro que nós éramos Lula. Você imagina o quanto éramos vaiados. Todo mundo morria de rir quando via o espetáculo, mas no final dizíamos que apoiávamos Lula e devido a isso éramos vaiados. Imagine não ser Collor em Alagoas naquele período.

Tivemos um período de muito fervor, muita luta, foi muito importante isso. Tínhamos encontros gerais anuais desses grupos e eu fazia parte da comissão por Alagoas. Em cada estado a comissão local regional se encontrava para discutir certas coisas e para preparar os encontros também. As nossas referências naturalmente eram Bertolt Brecht e Augusto Boal e por aí vai. Foi muito forte isso, só que... sempre digo que a queda do muro de Berlim foi foda!

Nós tínhamos muitas utopias. Hoje sou bem crítico àquele momento, tenho outras reflexões. Mas, na época, nossas utopias eram muitas, nossos sonhos eram grandes. Não era à toa que todo mundo era Lula-lá, era PT. Nunca fui e nunca seria de nenhum partido, nunca foi a minha, nunca quis estar preso a nada! Mas, nós éramos militantes de esquerda. Às vezes a impressão era de que pintávamos a cara para fazer um ato político, porque de teatro não tinha quase nada. É engraçado lembrar da precariedade técnica das nossas produções da época. Falo da queda do muro de Berlim, porque foi um momento simbólico muito importante para todos.

Antes, nós tínhamos a benção do bispo, dom Helder Câmara. Essa figura nos iluminou, nos apoiou, facilitou muita coisa pra nós. Enquanto ele estava ali, coordenando, conseguíamos verbas para várias coisas, inclusive para os encontros das pastorais, encontros dos MTP's. Além disso, tinha muita gente boa, inclusive do teatro, que ia lá dar oficinas pra gente, fazer reflexões e discussões. Havia uma coisa de fé e vida muito misturada, porém não quer dizer que todos os grupos estavam ligados à Igreja. Alguns grupos podiam não estar ligados à Igreja, mas tinham esses ideais revolucionários. Com a substituição do bispo, a Teologia da Libertação começou a ser perseguida e nós fomos praticamente expulsos da Igreja.

Começam a cortar, cortar e cortar... Nós vimos que o novo bispo que tinha chegado em Recife, não gostava muito dessa nossa "viagem," era um cara mais conservador. É engraçado lembrar, pois nas críticas que fazíamos em nossas peças, não poupávamos nem nós mesmos, imagine a igreja! Um teatro de catecismo não fazia sentido para nós, pelo contrário, nós até questionávamos o catecismo. Foi uma experiência muito forte, mas, começamos a sentir que não cabíamos mais dentro da Igreja. Debatíamos: "E agora?" "Que bom! Vamos caminhar com as próprias pernas". Mas, não é tão fácil caminhar com as próprias pernas, porque a maioria dos colegas tinha dificuldades financeiras. Morro de rir

ao lembrar, mas nossos espetáculos usavam cartolina, inventávamos coisas para poder fazer acontecer os trabalhos, mas eles aconteciam. Acho isso fantástico, independente da beleza e do requinte, eles aconteciam.

Mas, após nossa saída da Igreja, a coisa começou a se tornar difícil porque nós fomos ficando mais velhos e tanto em Maceió como em outros lugares, os integrantes precisavam de uma fonte de subsistência. Nos perguntávamos como íamos nos manter produzindo. Então, iniciou-se um novo período em que algumas pessoas ligadas às secretarias de Estado, que conheciam nossos trabalhos nas comunidades, nos convidaram a trabalhar com eles. Pois, havia alguns temas que eles queriam abordar nas comunidades e diziam que nós tínhamos uma linguagem propícia para esse trabalho.

Claro que nós tínhamos mil pés atrás, porque ao mesmo tempo em que vinham recursos pra nós comprarmos o que precisávamos para os nossos trabalhos, também limitava nosso processo criativo. Mas, foi interessante porque nunca houve uma censura do tipo “isso não pode no texto”. Inclusive, era uma determinação nossa. Dizíamos: “você trazem as informações técnicas, que nós precisamos trabalhar. Mas, nós não podemos discutir cólera, por exemplo, sem discutir a questão social em torno da cólera, porque o hipoclorito sozinho não vai resolver a cólera”. E a equipe do Estado que trabalhava conosco era muito bacana, sabia disso. Então, pra nós não foi tão terrível. Não digo pra vocês: “era o lugar em que queria estar fazendo teatro”. Não, queria continuar na comunidade e continuei. Mas, queria escolher os temas que nós iríamos tratar, porque quando começamos a ter vínculos dessa natureza, naturalmente nós começamos a amarrar os espetáculos a temas. Então, o primeiro tema foi AIDS. Fizemos a primeira montagem, que foi *E haja Aids* e depois virou *Ai de nós!*. E foi louco, pois essa montagem durou 10 anos, em 2002 ainda estávamos apresentando!

Começamos a ter relação com as secretarias de Estado, primeiro foi a de saúde (nas temáticas do cólera, da aids e da dengue, por exemplo), depois a de educação. Mas, sempre tinha certa liberdade para criarmos. O *Ai de nós!* foi bem interessante, levamos para as comunidades e ao longo do tempo demos uma nova roupagem ao trabalho. Julien entrou também para ser ator no espetáculo. Com o *Ai de nós!* nós fomos a Fortaleza, nos apresentar em um encontro de saúde. Lá alguém de São Paulo nos assistiu e nos levou para Paulínia/SP, depois alguém de Paulínia viu e levou para Brasília. Foi aí que demos uma roupagem nova ao espetáculo, com esses recursos. Foi quando saímos das comunidades e fomos ao edifício teatral propriamente dito.

Não sei se meu lugar é o palco, de um teatro formal. Dou risada ao lembrar, mas a possibilidade de levar o *Ai de nós* ao palco me deu medo: “Gente, isso não vai funcionar!

Porque a gente fica longe das pessoas! Cadê o bêbado, cadê o cachorro?”. Mas, foi interessante e, claro, nós fomos adaptando o trabalho aos novos lugares. Ele não era um espetáculo pesado, era muito leve, muito divertido. Pensando que Aids não tem classe social, nós trazíamos o drama, a tristeza que a doença causava, mas trazíamos também as relações: como as nossas relações são ridículas. Porém, ser ridículo tem perigos: a gente se come em qualquer lugar, faz um monte de bobagens e tal. Então, o espetáculo se utilizava de vários expedientes: elementos dramáticos, uma ópera no meio, etc. Éramos doidos inventando loucuras.

Com o grupo Nossa História nós fomos até 91, 92. Depois formamos outra companhia: Trajes, comédia e companhia. Ela existe até hoje, mas não estou mais nela. Foi com essa companhia que demos continuidade ao *Ai de nós!*. Apresentávamos muito mais em espaços abertos e alternativos do que em teatros convencionais. Em Maceió nós já não temos muitos espaços oficiais e os espaços que temos não são tão fáceis de se conseguir pauta, como, por exemplo o Deodoro⁹⁰. Pro Deodoro nem as pessoas vão, porque aquilo fica deserto à noite. Tem uma época da história em que aquele espaço foi efervescente, depois se apagou. Esses grupos dos quais participei não eram tão inseridos no meio artístico, não tinham o foco em montar grandes espetáculos, como é o caso do Joana Gajuru, que fez *A farinha*. O Joana Gajuru é um grupo que tem um histórico registrado, com documentos etc. Nós temos uma história meio marginal, mas nunca deixamos de fazê-la, de um jeito ou de outro, e agora faço como professor.

Foi em *A reforma da casa*, com a história da Valentina e do prêmio de melhor ator, que comecei a conhecer melhor meus colegas de teatro. Naquela época nós começamos a conversar mais com os colegas. Mas, hoje, como trabalho em Maragogi, no interior, estou um pouco mais afastado da cena teatral.

Voltando às experiências dos projetos, foi a partir da relação com as secretarias, projetos sociais e ONG's que comecei a oferecer oficinas de teatro para montagens teatrais. Eu ainda não tinha nenhuma relação com as universidades. Tudo isso era da minha experiência e relação com o teatro popular. Começamos em Palmeiras dos Índios, fizemos a primeira montagem, com o tema SUS⁹¹, tínhamos uma liberdade imensa de fazer. O *Ai de nós*, em 2002, foi a última coisa que fiz como ator mesmo. De lá para cá não atuei mais. Comecei a trabalhar em muitas montagens, em diversas circunstâncias e projetos. Trabalhando acho que conheci quase o estado de Alagoas inteiro. Montei trabalhos em

⁹⁰ Teatro estadual da cidade de Maceió, inaugurado em 15 de novembro de 1910. Na atualidade é, provavelmente, o principal teatro da cidade.

⁹¹ Sistema Único de Saúde.

Arapiraca, Palmeiras dos Índios, Pão de Açúcar, Satuba. Rodei mesmo, andei muito. Trabalhei com meninos infratores, catadores de lixo, escolas, comunidades, mulheres, tudo o que você imaginar.

Nesse ínterim, em 1999, entrei no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Alagoas – Ufal. Nos primeiros anos o curso estava se estruturando, então foi muito difícil. O curso tinha uma deficiência tremenda/imensa. Isso, por um lado, foi terrível, porque no meu caso queria ampliar meus horizontes. Mas, teve um lado bom, porque às vezes é melhor não ampliar por certo viés, mas ampliar por outras perspectivas. Minha maior referência como professor era o Otávio Cabral, que dava literatura dramática. Apesar de ele ter um viés tradicional, era alguém com quem podia conversar, era a melhor coisa. Otávio entrou em licença para o doutorado e a gente quase chora em sala, porque era alguém que nos fazia ler, estudar, conhecer obras... Isso é importante! Podemos até discutir o modelo de teatro que queremos, se é “esse” ou “aquele”, mas ter alguém que nos traz referências é muito significativo. Alguém que diz: “olha isso, lê Fulano, lê Sicrano, veja essa peça...”.

À época, o curso não tinha nada mais que fosse relacionado às linguagens de rua, ou de teatro popular, folguedos etc. Me lembro, por exemplo, de uma aula de expressão corporal, em que a orientação era: “vocês peguem revistas, façam recortes de animais para a gente ver, diferentes posições...” Gente! Sejam sinceros, nem a antiga educação artística aquilo era. Depois, no final do meu curso, é que entrou a professora Nara Sales, que já veio com outras ideias, outra cabeça. Ela veio com a Performatividade e coisa e tal.... Não era muito a minha viagem, mas gostava de ver que estava chegando uma outra coisa, um outro olhar, entende?!

Então, comecei a dar capacitação, montar espetáculo e tal. Fico impressionado de recordar, mas fiz muita coisa mesmo! Por exemplo, teve um projeto chamado Teatro do Olho da Rua, de Flávio Rabelo. Flávio nos convidou para irmos ao sertão. Éramos 4 diretores, cada um ficaria com uma cidade diferente. Fiquei com Pão de Açúcar, outro ficou com Piranhas, outro ficou com Delmiro Gouveia. Cada um montaria um espetáculo naquele lugar. Aí, pronto! Foi um projeto bacana, patrocinado pelo SEBRAE⁹². Éramos muito livres, uma relação muito bacana. Mas trabalhei muito nessa linha, de projetos sociais. Claro, sempre questionando muito. Sempre tensionei as ONG’S com as quais trabalhava, mas nunca deixei de fazer o que devia fazer.

Tenho uma relação com o teatro que é muito minha, não sei se isso vai mudar, mas

⁹² Serviço Brasileiro de Apoio às Micro empresas.

num processo de criação nunca chego com nada pronto. A princípio não sei o que é, mas a gente vai saber uma hora. Começo uma relação e daqui a pouco tenho muitas coisas, muitas coisas mesmo! Adoro Shakespeare, adoro Brecht, adoro todos! Mas, temos tantas histórias legais, que não foram ditas. Essa é uma característica minha, é um processo extremamente sofrido, angustiante até... Mas, que está centrado em uma relação. Adoro o teatro, acho lindo e tudo mais, mas o que gosto mesmo é de me encontrar com as pessoas.

O teatro é só desculpa para me encontrar com as histórias, com as humanidades, para entender a gente, o mundo. Que bom que tudo isso pode virar teatro, né?! Gosto de histórias! Cheguei em Matriz de Camaragibe, um município de Alagoas, e tive uma experiência que amei, porque foi simbólica para mim. Cheguei lá e não sabia o que fazer. Fazia um monte de oficinas, e pensava “E agora? Vamos para que lugar?” Chegou uma hora em que pensei: “a gente vai enlouquecer aqui”. Aí, alguém, num meio de uma conversa idiota, fala de um poeta. Pergunto: “Existe um poeta aqui?” “Existiu!”. Aí começam a contar a história: era um homem que foi um dia pra feira, viu um cordel e enlouqueceu que ele era um poeta. Bicho, a história era lindíssima! O cara enlouquece literalmente, a ponto de chegar a roubar o padroeiro da cidade e levar para casa dele. A cidade ficou em polvorosa! Falei: nós temos uma história fantástica! Começamos a procurar a família do cara, os poemas do cara. Não havia poemas. Ninguém guardou, a cheia levou tudo. E o cara morre, em um final trágico.

Ele enlouqueceu mesmo, surtou. Era um cara de engenho, trabalhava no engenho de alguém. Depois do surto, ele ficava na porteira do engenho. Todos os carros que chegavam ele pedia para parar e mostrar os documentos. Ele tinha uma “faquinha”, pequena, que não fazia medo a ninguém. As pessoas diziam: “Mas, poeta!” As pessoas chamavam-no de poeta. Numa dessas, vinha um Juiz, e ele, como sempre fazia, pede o documento. O Juiz se irrita, se recusa a mostrar o documento, então o poeta vai com a faquinha para cima do juiz. É claro que o poeta não ia matar o Juiz, ninguém ia deixar. Mas, o Juiz atira e acaba matando o poeta. Veja que simbólico, a Justiça matando a Poesia. Aí eu disse: Porra, a gente não tem um poema desse cara, mas a gente tem uma cidade poética. Na cidade tem uma rua que, no passado, era inteira um puteiro. A “dona” da rua era Chiquinha Dente-de-ouro! Então, a gente já tem uma poesia profana para o espetáculo, uma poesia libidinosa. As cheias naquelas cidades são comuns, então já se tem uma poesia trágica. No passado, quando aconteciam fatos, como as pessoas não tinham acesso a TV e jornal, eram os cantadores/violeiros que iam às praças cantar as histórias/notícias. Tínhamos material para um espetáculo maravilhoso!

Não cheguei a conhecer os cantadores, mas saímos catando as histórias. Não só

catando as histórias, mas os cantos também. Os cantos eram vivos. Foi lindo isso! Nós começávamos o espetáculo com a barca dionisiaca, até chegar ao funeral do poeta. Jorge Schutz⁹³ nos ajudou com o trabalho de corpo com os meninos, pois ele tinha um trabalho muito forte com a dança. Já montei muitas coisas, mas aquele espetáculo era muito mágico.

O espetáculo terminava com a projeção das entrevistas com os moradores, com quem coletei as informações da peça. Na cidade tinha um cinema chamado Cine-Nádia, que não funciona mais. Mas, nossa peça terminava com “Cine Nádia agradece”. Foi tão emocionante. Esse é muito o meu jeito: a cidade se assistindo. Não existe, para mim, emoção mais bela, que o teatro proporciona. Transformar em uma relação estética aquilo em que nós nem pensávamos mais, aquilo que nós nem mais valorizávamos.

O nome do poeta era Benedito Augusto, o título da peça ficou *Bem-dito Augusto, por onde anda a poesia?*. O nome do grupo era “O arrebol”, em homenagem ao primeiro jornaleco que apareceu na cidade. Olha que nome lindo! A encenação foi na própria cidade, depois trouxemos para Maceió e levamos também para Viçosa. Aqui temos uma coisa muito difícil, que é andar com o trabalho, pois falta apoio. Não tínhamos a intenção de fazer temporada, mas é tão bom levar para as comunidades que nunca viram teatro. Quantas pessoas nunca foram a um teatro e puderam assistir uma peça pela primeira vez em uma dessas experiências?! Acho que para mim, de tudo, esse é o maior ganho. Pessoas que estavam num lugar onde o teatro nunca chegaria. É difícil até chegar em Maceió, imagine nesses rincões por aí afora!

Fiz o mestrado em Educação e na minha dissertação conto um pouco da minha história com o teatro. A dissertação é de 2004, hoje não escreveria da mesma forma, mas à época foi muito importante. Tive como objeto justamente projetos que já tinha feito. Um projeto foi no bairro Jacintinho, com estudantes de uma escola pública, e a gente montou um espetáculo chamado *Jacintinho aqui nem se nasce, nem se morre*. Esse projeto foi massa, porque cheguei numa escola totalmente detonada, Julien começou a fazer parte, também ministrando oficinas conosco. Aí saíamos atrás da história do lugar e das pessoas. E os meninos foram atrás e ouviram muitas histórias! Fizemos o projeto, catamos “toda” a história do bairro. Era um projeto em parceria com a Secretaria de educação.

Dentro da Secretaria havia um projeto de arte e cultura, Maciel era quem coordenava esse projeto. Era um projeto que trabalhava música, teatro, artes visuais e as artes nas escolas. Foi então que entrei com o teatro e montamos o espetáculo *Jacintinho....* E foi muito impactante esse trabalho! Tem uma matéria muito bonita de um cara que assistiu

⁹³ Jorge Luiz.Schutz, ator, bailarino e professor de artes, falecido em 2016.

esse espetáculo no Deodoro. Nós apresentamos a peça no Deodoro, para os operários. Esse crítico fazia referência à tragédia grega e a Brecht, fez uma relação interessante. Nem gosto de pensar muito nas referências durante o processo de criação, mas depois de feita a obra, reparo: “Olha onde está o Brecht, aqui!” Não gosto de ter muito de estabelecer essas referências de antemão, porque senão já vou doido para a história, me sentindo cobrado.

Nós levamos o *Jacintinho aqui nem se nasce, nem se morre* para um congresso da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência), em Salvador, na Bahia, e ele foi premiado (premiação cultural) no evento. O pessoal entendeu que o espetáculo era resultado de uma pesquisa profunda dos meninos. Os meninos sabiam exatamente o que estavam dizendo.

Às vezes nós montamos coisas que estão muito alheias à nossa própria vida, a partir da representação do que chamaria de clichês. É bacana montar *Otelo*, montar *Romeu e Julieta*, acho maravilhoso isso, mas adoro também quando nós temos coisas que nos fazem pensar na nossa história. Inclusive, sempre nos perguntavam no final do *Jacintinho, aqui nem se nasce, nem se morre*: “você acha que a arte vai mudar a vida deles?” E eu respondia: “Acho que não. De jeito nenhum. Olha, se a família e o Estado não ajudarem, arte nenhuma vai fazer nada. No máximo, a gente vai se encontrar pra se divertir. E já é muito”. Mesmo considerando essas limitações, o trabalho repercutiu bastante, no final da temporada os meninos foram entrevistados. Foram feitas acho que umas duas ou três dissertações de mestrado a partir desse trabalho.

No meu mestrado usei a experiência do *Jacintinho...* e um trabalho com meninos infratores, em Boca da Mata. Fui para o Jacintinho com uma metodologia e fui para Boca da Mata com a mesma metodologia, para trabalhar com os meninos infratores. Lembro dessa experiência e dou risada pensando que metodologia não é legal, porque as pessoas não são metodológicas. Mas, penso “como eu aprendo?” Acho que primeiro nós fazemos e dá tudo errado. E quando dá tudo errado é que chegamos num lugar bacana, num lugar divertido.

Então, na dissertação de mestrado trago um pouco das reflexões sobre o trabalho no Jacintinho e o trabalho com os meninos infratores. Com os meninos infratores levamos seis meses pra fazê-los sentar numa roda. Era muito doido, muita briga... Estávamos sentindo que íamos fracassar. O trabalho era por uma ONG, em um projeto da Justiça. Olha que situação: “Menino, ou você vai preso ou você vai fazer teatro!”. Dou risada, mas acho um castigo terrível! Eles ficam com ódio de nós, educadores. Porém, ao final foi muito bacana. Nesse processo aconteceu algo bem simbólico para mim: no grupo havia um menino que não era infrator, ou não era “processado”, como eles chamavam. Era um amigo

deles. Ele sabia que a cidade tinha pavor de seus amigos, falava muito mal deles, mas, mesmo assim ele queria estar junto deles. Tinha dia em que ele ia sozinho pra oficina. Isso pra mim era tudo. O teatro virá depois. Mas, era tudo o que eu precisava humanamente, como artista.

Sei que no final do processo criativo os meninos propuseram que montássemos um trabalho contando porque eles estavam sendo processados, para que as pessoas soubessem os motivos. Eu perguntei: “Mas, vocês querem mesmo que as pessoas saibam?”. E eles: “Queremos!”. Pois, nós montamos. Era um teatro bem do jeito deles, sem requintes. Era botar uma peruca, pintar o rosto e andar de perna de pau. Mas, ficou bacana. E começamos a levar o trabalho para as escolas públicas, para eles conversarem com outros meninos nas escolas. Em uma dessas escolas, um estudante perguntou: “como foi a vida de vocês, para vocês chegarem a essa situação?” E um dos atores de nosso grupo respondeu: “Olha, do mesmo jeito da de vocês, a diferença é que a gente foi pego... Como quem joga uma pedrada na escola, a diferença é que nossa pedrada foi vista”. Achei essa resposta maravilhosa, pois eles se colocaram em pé de igualdade. Porque eles eram estigmatizados, vistos como diferentes e na verdade, não eram tão diferentes assim. Estou escrevendo sobre isso, fazendo um memorial sobre essas experiências.

Em 2010, fiz concurso pra professor de artes do Ifal⁹⁴, fui pro campus de Maragogi, cheguei lá sem saber muito por onde começar. Vou contar um pouco também sobre essa experiência. Cheguei morrendo de medo, pois não era professor de ensino médio, professor de sala de aula com 40 adolescentes. Então, chegava me tremendo. Até então, sempre fui de trabalhar em laboratório, em sala de corpo, onde poderíamos deitar no chão, mas cheguei na sala de aula tradicional e fui ver o que dava.

Mas, já cheguei batendo perna, falando de projetos de extensão, realizando as oficinas que sempre faço, dando aulas ao ar livre e me divertindo junto com os estudantes. Nesse período de quase oito anos tivemos algumas experiências fantásticas. Uma delas foi o espetáculo *Prometemos não chorar*. Esse espetáculo foi fruto de um projeto de extensão para o qual consegui também trazer alguns atores do grupo Arrebol, que fizeram o espetáculo *Bem-dito Augusto*.... Juntei três atores de Matriz de Camaragibe, que “sobraram” do Arrebol, com os alunos do próprio Ifal. Os meninos do Arrebol vinham de Matriz para Maragogi, que dá uma hora, mais ou menos. Mas, a região que o Ifal de Maragogi atende inclui Matriz, Porto Calvo etc. O próprio instituto foi construído bem próximo a São José da Coroa Grande, divisa com Pernambuco. Então, nosso projeto de

⁹⁴ Instituto Federal de Alagoas.

extensão atendia também a região de Matriz.

Pois bem, durante o projeto de extensão começamos a fazer oficinas doidas, com jogos, nos divertindo. Aí, nas conversas que acontecem fora das oficinas, que às vezes são mais ricas que as próprias oficinas, um deles começou a contar uma história de amor que ele tinha vivido. Nossa! É a história mais linda que já ouvi na minha vida! E quase trágica... Ele conheceu um rapaz pelo bate-papo da internet. Ele lá no interior, em Matriz de Camaragibe, e o cara em Maceió. Naquela época não tinha WhatsApp, era MSN, e naquele dia eles terminaram a conversa com um “Eu te amo”. Eu perguntei: “Poxa! Já no primeiro dia?”. E o estudante me respondeu: “Sim. Ele me disse eu te amo, eu disse ‘eu também te amo e a gente já se amava ali’ ”. Aí eles começaram a semana: “Como é que você está? Já comeu hoje?” Sabe, assim? Era um amor, amor, amor. E com 15, 20 dias, eles decidiram que precisavam noivar. E isso que eles ainda não tinham se encontrado.

Mas, tinha uma moça, chamada Jéssica, que fazia a ponte entre os dois. Jéssica supostamente era prima do rapaz de Maceió, que se chamava Marcos. Cá entre nós, eu já adoro o nome Jéssica, acho bem massa! Pois bem, eles marcam um primeiro encontro em Maceió. Quem aparece? A Jéssica e não Marcos. E o de cá: “Mas, cadê ele?”. “Ah, ele não pode vir, porque isso, aquilo e tal... Mas, ele pediu perdão e te mandou uma coisa maravilhosa: ele te mandou a aliança”. Isso acalma o garoto do interior. Ele sai triste porque não viu o rapaz, mas feliz por causa da aliança. E considera-se noivo. Bicho, é uma coisa louca isso... Não existe isso! Mas, existe... E o cara vai, passa um monte de tempo e tal... “vamos marcar um novo encontro?” “Vamos!”

De novo, aparece a Jéssica: “Olha, não deu pra ele vir, ele está com problemas, mas te mandou um CD. Ele foi num estúdio e gravou só pra você”. A Jéssica deu o CD com as músicas e o garoto terminou se conformando... Acho isso muito bacana, nem o Shakespeare teria uma ideia tão legal como essa... Aí coisa vai, coisa vem, um dia eles brigam... Não se viram nunca, a não ser por foto, que podia ser de verdade ou podia ser de mentira. Mas, eles brigam e o de Maceió diz assim: “Olha, acabou. Não quero mais”. E o de interior, o que faz? Liga para todos os amigos para se despedir: “Foi muito bom conhecer vocês...” Toma um monte de compridos e tenta se matar. Mas, corre todo mundo pra socorrê-lo e o trazem pra Maceió, pro hospital. Ele sobreviveu. Já recuperado, o rapaz voltou pra Maragogi e eles conseguiram ter um último contato por telefone. O de cá, que não sei se existe, disse: “Passei no hospital, quando você estava em coma!”. Pronto! Sentei com o grupo e disse que o enredo era perfeito pra tudo: tragédia grega, tragédia shakespeariana, ficção científica, tudo... Tínhamos uma história maravilhosa!

Pois bem, como nós montamos: tinha ganho de um professor de sociologia do Ifal,

que era de movimento social, uma rede de pescador... Aí usei a rede de pesca, que era quadrada, para delimitar o espaço entre a plateia e a cena. Todos os integrantes do elenco eram homens, mas resolvi que na história não seria um casal de homens, seriam o Mario Bros e a Princesa, como no joguinho de videogame, em que o Mario nunca consegue alcançar a princesa. Quem fazia o Mario era justamente o cara que viveu tudo. Gosto muito de música latino-americana de raiz, *Malagueña*, *Recuerdo de Ypacaraí*. Não sei onde foi que arranjei isso, mas sou desse lugar... Pois bem, começava o espetáculo tocando *Malagueña Salerosa*, “...que bonitos ojos tienes...”, em uma gravação de uma cantora que tem uma voz muito fina. E os meninos dublavam... Como todos eram homens, era muito engraçado!

Nossa ideia inicial era criar uma relação de paquera e de namoro como tínhamos no passado, sem a tecnologia. Contava para eles: “era olho no olho, era vergonha...”. Então, a instrução era: paquerem, dublando, olho no olho, mesmo. Porque hoje a gente pega o WhatsApp, pra conversar depois. Na montagem peguei muita coisa do ultrarromantismo, em especial Álvares de Azevedo, que foi o poeta que nós escolhemos. Além de Álvares de Azevedo, usamos também *Ismália*⁹⁵: “...quando Ismália enlouqueceu, pôs-se na torre a sonhar...”. Isso na hora em que o Mario se matava. Usamos ainda uns bregas maravilhosos, dos anos 80: Diana, Amado Batista. Bicho, era de morrer de rir!

Nós apresentamos no Sesc, no Ifal de Palmeira dos Índios e também num encontro de educação em Pernambuco. Não diria que era um trabalho para palco italiano, era mais para um espaço alternativo mesmo, como o que a gente criou no auditório do Ifal Maragogi. Era muita gambiarra, mas dava certo. Vesti o elenco com um figurino século XVIII, mas a Jéssica tinha uma roupa “tecnológica”, muito bacana, ela era a amiga, mas era também o computador, que ligava um ao outro. E é curioso que a história real foi cheia de mentira, mas olhando com distância temporal, as mentiras eram muito engraçadas! O suposto rapaz de Maceió não gravou nada, o menino de Maragogi achou as músicas depois, no Youtube. E o mais legal: até hoje ninguém sabe se essa pessoa existe ou não existe. É muito louco!

Durante o processo de montagem, os meninos do elenco foram trazendo músicas, poemas. Mande fazer umas capas de CD com as fotos dos meninos, como se eles fossem mesmo cantores. E o público, mesmo os mais intelectuais, se identificava com aqueles bregas, que já haviam ouvido em algum momento de suas vidas. O personagem Mario se suicidava, morria em cena. Mas, quando o celular dele tocava, ele ressuscitava pra procurar... Porque nossa vida vira o celular! E quando ele atendia o celular, era uma ligação

⁹⁵ Poema de Alphonsus de Guimarães.

gravada, tipo telemarketing: “disque o número 1 se for para namoro, disque o número 2 se for para casamento” e por fim ele meio que se apaixonava pela voz do telemarketing.

O trabalho, ao mesmo tempo em que era muito divertido, também fazia várias pessoas chorarem ao final. Isso me impressionou. E perguntava para as pessoas: “Fulano, porque você chorou?” “Ah, Ricardo, você é muito esperto, é muito sacana!”. E eu: “Mas, o que houve?” “Você sabe que isso é tão nosso, que você não poderia tratar isso de outra maneira, senão fazendo a gente rir, pra gente suportar”. Porque não se trata apenas de uma solidão do personagem, é uma solidão nossa, humana. O espetáculo trata das nossas projeções... Nós só botamos foto no zap com filtro. A gente não se “coloca” mais. Idealizamos um amor... E foi tanta história que surgiu: da fulana que ia casar com o outro em Portugal, e o outro roubou tudo. De amantes... “Tenho uma amante em São Paulo”, mas o amante nunca foi vê-la em Alagoas...

Ainda no Ifal, há uma loucura que faço já há três anos: o Auto de Natal. É um auto itinerante, são 100 alunos atuando. É lindo! Faço em Maragogi, Porto Calvo, São Luís e outras cidades. Não é uma temporada, porque envolve 100 adolescentes, então só consigo fazer em datas específicas. Fiz uma coisa diferente: os personagens são todos angelicais, com roupas lindas, de santos e tal. Mas, o formato da encenação é muito louco: nós usamos de tudo: dança popular, dança clássica, música popular, música clássica... Nós começamos em 2015, bem timidamente, nesse ano só apresentamos em Maragogi. Mas, em 2016, não teve jeito, a meninada foi chegando e querendo participar e chegamos a 100 integrantes no elenco.

É um trabalho de rua, porque é na praça, é em frente àquela igreja tradicional e a calçada da igreja vira o palco. É lindo de ver, o público traz cadeiras pra se sentar e assistir! E é sagrado e profano. Mas, não adianta a opinião do senso comum querer me condenar politicamente, pois foi Jesus quem falou as coisas que dizemos na peça. Ironicamente digo: “tá lá na Bíblia! Nossa Senhora é quem disse que os poderosos vão ter problemas, não fui eu!” E é bacana podermos dizer algumas coisas de conteúdo politizado num momento tão louco como esse que estamos vivendo.

Enquanto experiência, é muito maravilhoso. Com todos os desafios, estou ali, minha pressão sobe, acho que vou morrer, mas os meninos dão conta de tudo. Na última apresentação deles houve vários erros. Adoro quando eles erram tudo, amo! E dou muita risada ao lembrar. Eles ficam desesperados e eu digo: “Foi lindo!” Sabe quando um ator esquece a música e o resto continua cantando? Mas, é isso, é a vida. Não consigo entender a vida sem isso... Tudo que é perfeito me inspira estranheza. A vida está aqui: ou a gente se diverte com o que a gente está fazendo, ou também não faz sentido. No divertir-se vamos

ficar tensos, vai ter ansiedade, angústia, e no final vamos chorar tanto e é isso que acontece.

É difícil, dá muito trabalho, porém temos muita ajuda. Por exemplo, um menino que toca clarinete, que reúne um grupo de sopro. Não sei nada de música, adoro cantar, como um doido... Adoraria ser cantor... Não queria ser ator... Mas, não foi por aí que a vida levou. Enfim, algumas coisas que não sei os adolescentes sabem. Em relação a dança: não sei como criar uma coreografia em determinado momento da montagem, aí os jovens dizem: “Tá, a gente cria!” Então, vamos escolher a música? E fizemos uma coisa muito bacana...

Os meninos perguntavam: “professor, e a Paixão de Cristo?”. E eu não queria fazer a paixão de Cristo, primeiro porque é um período difícil pra mim, pois como nós tivemos greve, nosso calendário de férias está atropelado, fora do lugar. Até faria Paixão de Cristo se eles insistissem, mas não gosto não. É pesado, muito melado e a gente já sabe como é o final da história. E tanta gente já faz... O Auto não, o Auto traz uma coisa boa, viva, alegre, intensa. Nós já vemos tanta notícia de morte, já há tanta lamúria. Disse para eles “vamos fazer algo diferente?” E essa proposta foi bacana.

Hoje o que sinto falta é de um bom equipamento de filmagem. Nós temos registros fotográficos, tem muitos colegas da região que são fotógrafos e fazem fotos lindas desses momentos. Mas, sinto falta de um documentário, de um registro mais profissional. O evento virou parte do calendário da cidade, de Maragogi.

Não sei se conseguiria realizar esse tipo de experiência em outro lugar. Mesmo em relação à formação de atores, não sei se é a minha praia. Acho lindo ver os colegas fazendo, montando peças, uma luta... Mas, não tenho coragem e não sei se tenho competência pra isso. Me sinto mais identificado com a relação humana. Ver todo tipo de pessoas fazendo teatro, se divertindo com o teatro... No trabalho sobre o poeta, em Matriz, quem fazia a prostituta era uma professora, era muito engraçado. Nesse espetáculo fizemos uma junção de professores e alunos. No elenco havia também dois pivetinhos que eram os cantadores e esses meninos em cena era a coisa mais linda de ver! Às vezes, com o nosso ranço de ator, perdemos muitas oportunidades, porque vamos para o espetáculo com nossas gavetinhas. Abrimos a gavetinha e pegamos nossos personagens. Mas, quando vamos para uma relação com o povo mesmo (os leigos), eles querem fazer com tudo, com a alma, com a vida, ainda que seja essa a única experiência que eles tenham com teatro na vida. Mas, é lindo de fazer!

Porém, preciso contar que estava com um trabalho imenso, eu tinha pelo menos quatro projetos de extensão: era o Auto de Natal; Arte Ifal (tinha *rap*, flauta, um grupo de teatro, trabalho nas comunidades); o Interarte e mais outros. O Interarte começou no

corredor do instituto e hoje é um grande evento no campus. Os meninos da região enlouquecem pra saber a data do Interarte pra poder ir lá dançar, pra se apresentar. Só que sou o único professor de artes no Ifal Maragogi, não tem outro. De projeto de extensão esse ano decidi deixar apenas o Auto de Natal, porque ele me dá condições de formar em todas as áreas. Vou focar no teatro, mas sei que tem um grupo trabalhando dança, música e vou oferecer um suporte para os processos das outras linguagens.

Estou querendo fazer também dois projetos de pesquisas. O primeiro deles seria um levantamento dos artistas cênicos da região. Na verdade, ainda não tenho certeza se seriam só os artistas cênicos ou se abrangeria mais, pois nós vamos encontrar artistas fazendo mil coisas e que gostariam que seu trabalho fosse conhecido. Talvez não consiga me limitar só aos artistas cênicos. A outra pesquisa seria para conhecer os professores de artes da região, quem são, como está a situação de trabalho deles. Porque, quando os meninos chegam lá no Ifal, salvo raríssimas exceções, têm uma dificuldade imensa. Muitos alegam que nunca tiveram aula de artes, no máximo faziam desenho... E para mim seria interessante conhecer os professores, compartilhar e, em alguma medida, poder ajudar, inclusive. Então, primeiro faria uma pesquisa e depois talvez entrasse com um projeto de extensão.

Ainda pensando nas experiências de extensão do Ifal, acho que ainda tenho uma grande deficiência em relação aos folguedos. Venho do teatro popular, conheço os folguedos, mas acho que é muito limitado o meu conhecimento. O pastoril e o boi foram parte da minha vida, mas conceitualmente não domino isso. Trabalho muito com as referências dos estudantes e entro com novas referências, na medida do que posso. Mas, às vezes é tão curto o tempo — nossa realidade de trabalho — que pincelo coisas, pra poder estruturar. Mas, seria muito bom estabelecer uma parceria com a Licenciatura em Teatro da Ufal, para podermos nos aprofundar em alguns temas.

No Auto de Natal, as canções vão do clássico ao popular e os meninos entram fazendo uma orquestra mesmo, entram com coisas lindíssimas, depois cantam “ô de casa, ô de fora, Maria vai ver quem é... São os cantadô de reis, quem mandou foi São...” Nessa cena morro, me acabo de chorar! Porque é uma entrada linda. Mas, sinto falta de um aprofundamento nas referências. Não é que a gente não dê referências, mas é pouco. Eles merecem mais.

Nós queremos ver também se montamos mais alguma experiência de rua com o grupo de extensão. Estamos “viajando” no *Otelo*, de Shakespeare. Mas, não queremos o Otelo, queremos o lago de Otelo. O Otelo não é legal, o lago que é interessante.

É engraçado que dentro da universidade mesmo, durante a graduação, nunca

consegui fazer nada. Minha vida sempre foi fora da universidade. E... veja bem, com quem eu ia fazer? Da época, adorava o Otávio, que me ensinou muita coisa, mas em relação à prática, ele ainda está muito preso a certas ideias de teatro. De qualquer forma, foi muito importante ter passado pela Universidade.

Penso que é importante que essas experiências populares, essa parte da história do teatro alagoano, chegue na licenciatura. A maior parte dos professores de teatro que estão sendo formados não vão trabalhar em colégios ricos. Eles vão trabalhar, muitas vezes, na periferia. Tenho muito interesse pelo potencial do teatro popular e é nesse lugar que gostaria de estar trabalhando na universidade. Confesso que tinha uma “viagem” com a licenciatura. Fico pensando por que gostaria de estar na licenciatura, e acho que é porque gostaria de compartilhar essas experiências. À época em que me formei via que o ensino de teatro na educação básica ainda estava muito voltado a peças de datas comemorativas, nunca gostei muito disso! Não sei se hoje mudou muito esse cenário. À época também havia ainda muita confusão de identidade entre os graduandos de teatro, eles não sabiam se estavam fazendo licenciatura pra se tornarem professores ou se estavam fazendo teatro para se tornarem atores.

Enfim, como disse antes, tenho que parar, escrever sobre essas experiências. Por exemplo, aquela história do poeta, foi uma das coisas mais lindas que já fiz e presenciei. Aquilo mal conseguiu sair daquela cidade para uma apresentação fora, em Viçosa. Trabalho muito com a memória viva, sei que estamos produzindo memórias... Mas, que Estado é esse, que situação é essa? Sem política pública é muito difícil registrar essas experiências. De qualquer forma, hoje, mais do que nunca, sinto que é imprescindível registrá-las!

As andanças de Abides de Oliveira pelas ruas alagoanas, circulando, escrevendo e produzindo teatro de rua⁹⁶

Abides gentilmente se dispôs a falar comigo sobre sua bela e consideravelmente longa trajetória de teatro e teatro de rua em Alagoas. No Espaço Cultural da Ufal, que também é sua casa, com sua maturidade de artista e produtor experiente e seu jeito de menino sempre se surpreendo e se divertindo com a vida, o ator, dramaturgo, diretor e jornalista contou parte de sua trajetória. Nessa entrevista, ele nos conta, entre outros pontos, sobre sua experiência no importante grupo Joana Gajuru, seu período na Ufal e seu mais novo projeto, a cia. La Casa. Além disso, não posso deixar de citar e ser grato pela oportunidade que Abides me proporcionou, estabelecendo as pontes para que eu pudesse acompanhar as apresentações do Circuito Alagoano de Teatro de Rua e conhecer vários de seus parceiros históricos de luta e criação artística. Com votos de que essa trajetória continue frutificando por muitos e muitos anos, compartilho, a seguir, a entrevista transcrita.

As tarefas femininas
De limpar e cozinhar
Não eram do seu feitio
Que partia pra caçar
E além da plantação
Também sabia lutar.

Aprendeu a capoeira
Teve arma em sua mão
Liderava mil batalhas
Feito bravo furacão
Era tal como lã
Do africano panteão

Dandara dos Palmares. Jarid Arraes.

Vou começar por um breve histórico do teatro de rua em Alagoas e ele não começou com o Joana Gajuru. Há um grupo mais antigo: o Nossa História. Conversei com uma amiga minha, a Maria Costa, que foi do Nossa história, e o grupo surgiu na década de 1980. O pioneiro do teatro de rua alagoano é o Nossa História, o Joana Gajuru vem depois, em 1995. Segundo o que a Maria Costa me passou, a influência do Nossa História foi o Movimento de Teatro Popular do Nordeste (MTP).

Depois do Nossa História surge o Joana Gajuru, a partir de uma oficina do Grupo

⁹⁶ Entrevista com Abides de Oliveira, realizada por Alexandre Falcão de Araújo, no espaço cultural da Ufal, em Maceió/AL, na manhã de 18 de abril de 2018. Transcrição de Diogo Honorato, com apoio de colegas da moradia estudantil da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

Imbuaça, de Aracaju, Sergipe. O Joana Gajuru foi formado por oito atores que estudavam no curso técnico de Formação de Ator da Ufal, desses, metade fez o curso do Imbuaça, a outra metade não fez. Estou incluído na metade que não fez. Nós queríamos criar um grupo de teatro, e acabou sendo um grupo de teatro de rua, a principal característica era e ainda é o teatro de rua. A influência da linguagem de rua realmente foi do Imbuaça e o nosso primeiro espetáculo tinha que ter a direção de alguém do grupo sergipano, no caso foi o Lindolfo Amaral⁹⁷, que dirigiu *Uma Canção de Guerreiro no Chumbrego da Orgia*. A base da dramaturgia do espetáculo foi a literatura de cordel e nós colocamos também na encenação um movimento cultural popular, o Guerreiro⁹⁸.

Toda nossa forma de se fazer teatro de rua tinha influência do Imbuaça: a triangulação, as entradas e saídas, a agilidade do elenco. Nós estreamos em 1995 e em 1996 levamos o espetáculo pra Florianópolis, pro IV Festival Nacional de Teatro Isnard Azevedo. Lá, uma das juradas elogiou a direção do Lindolfo, porque nós éramos inexperientes na rua e o Lindolfo fez uma direção que nos deixava seguros. Lógico que, com o passar dos anos, o Gajuru vai dominando a linguagem e tomando para si o seu teatro de rua.

Depois de *Uma Canção de Guerreiro no Chumbrego da Orgia*, nós montamos outro espetáculo de rua chamado *O Auto da Lapinha Mágica*, a convite da Fundação Municipal de Ação Cultural de Maceió. Para nós foi uma experiencia e tanto, porque quem dirigiu o trabalho foram dois membros do grupo e o grupo ainda era recente. A direção foi minha e do Regis de Souza, que também não está mais no grupo. Inclusive, foi nossa primeira direção.

Nessa montagem, lógico que nós levamos o aprendizado do primeiro espetáculo, junto com o Lindolfo e o Imbuaça, para a rua. A técnica usada neste espetáculo foi uma técnica igual ao de nosso primeiro espetáculo, com certeza. Nós usávamos triangulação e as entradas e saídas da forma mais variada possível, porque no teatro de rua não existe a quarta parede, não existe o fundo do palco. Aliás, até pode existir, como por exemplo, quando a gente usava instrumentos e o instrumentos ficavam ao fundo, voltados para o público, então nossa referência eram os instrumentos posicionados para a frente, no sentido do público. Às vezes, a partir dos instrumentos, pode surgir também uma marcação de cena.

Mas, como estava contando, nosso primeiro espetáculo foi adaptado da literatura de

⁹⁷ Ator, diretor e professor de teatro. Um dos fundadores do grupo Imbuaça, de Aracaju/Sergipe.

⁹⁸ Folgado alagoano, do ciclo natalino, surgido na década de 1920, como resultante da fusão de Reisados, Auto dos Caboclinhos, Cheganças e Pastorís (ROCHA, 1984 apud ALAGOAS, 2018).

cordel. O espetáculo era pequeno, porque só tinha um cordel, que era *O Malandro e a Graxeira no Chumbrego da Orgia*. Vimos a necessidade de tornar o espetáculo maior, aí decidimos montar uma segunda parte. Foi quando, pela primeira vez na vida, fui escrever algo. A escrita tinha que vir da literatura de cordel, então adaptamos vários cordéis em um só. Pegamos *O barulho de lampião no inferno*, *A chegada da prostituta no céu* e mais outro cordel. Eu peguei, adaptei para rua e continuamos o espetáculo usando o novo cordel, chamado *A chegada de Lampião e da Prostituta no céu*. Chamamos Lindolfo, que dirigiu também a segunda parte. Nesse momento, já estávamos dominando a linguagem, mas Lindolfo nos deixou mais seguros.

Retomando a história, em 1995 estreamos a primeira versão de *Uma Canção de Guerreiro no Chumbrego da Orgia* e em 1996, “crescemos” o espetáculo, com a segunda parte, seguindo toda a base do Imbuaça. Depois do festival em Florianópolis é que fomos fazer *O Auto da Lapinha Mágica*.

Uma Canção de Guerreiro... é um espetáculo que até hoje está no repertório do Joana Gajuru. Muita gente já passou por esse trabalho, eu mesmo fazia dois personagens, depois passei por outro. A dinâmica do espetáculo era em roda, com as triangulações e as entradas e saídas, em vários pontos, que é o básico. Eu fazia o Lampião e um dia acabei quebrando um pouquinho da roda. Existia uma entrada minha, como Lampião, em que eu falava do mundo de hoje, que tá moderno:

“O mundo hoje, não é mais aquele mundo atrasado
Tem cada arranha-céu feito de cimento armado
Que desafia a ciência do homem civilizado”

Isso eu entrava e dizia na roda. Aí acabei quebrando a roda e isso entrou no espetáculo. Geralmente eu pegava um banquinho ou, quando não tinha banquinho, qualquer coisa em que pudesse ficar em cima (quando era em praça, eu subia em algum poste ou algo do tipo), fora da roda e dizia essa fala e o povo se voltava pra mim. Lógico, estávamos quebrando a roda em alguns momentos, mas era permitido, eu cantava e era superdivertido. Enfim, nós fomos incorporando coisas que vinham acontecendo naturalmente durante as apresentações e que passaram a ser características também do teatro de rua do Joana Gajuru.

Em *O Auto da Lapinha Mágica*, como falei, nós fizemos muito do básico que aprendemos com o Imbuaça. Mas, a vivência na rua vai nos permitindo aprender e até criar outras coisas, como essa da cena em um ponto alto fora da roda. Acho que outra coisa importante na rua é a musicalidade. Acho que não tem nenhum grupo de rua que não tenha musicalidade. Qualquer tipo de musicalidade, não precisa ser canção, não precisa ser um

instrumento tradicional. Mas, tem que ter alguma musicalidade, pois é importante pra dinâmica. Nós contamos com o *feedback* do público, com a contação de histórias, com a fala, mas a musicalidade também é imprescindível. Além de ela enriquecer a encenação, está sempre casada com os outros elementos da cena. Então, se formos analisar, não há nenhum espetáculo de rua que não tenha musicalidade. Lembrando que não estou falando só de música cantada, pode ser um instrumento, um barulho, uma sonoridade. Acho que isso anda junto com o teatro de rua. Não acho que o ator de rua precise ser músico, mas precisa ter uma noção de musicalidade. Por exemplo, não sou músico, mas, na rua engano nos instrumentos. Quem olha, pensa: “ele sabe tocar!”. Mas, tô tocando só aquilo, não me peça pra tocar outra coisa que não sei.

Depois do *Alto da Lapinha Mágica*, o Joana Gajuru montou um espetáculo de palco e depois ficou alternando, entre palco e rua, mas sempre seguiu fazendo rua. Em 1998, o grupo montou mais um espetáculo de rua: *Olê, Olê, Gajuru, o Guerreiro é Você!* que contava a história da Joana Gajuru⁹⁹. Essa pesquisa começou lá em 1995, com os fundadores do grupo. Nós fomos nos interiores, conhecemos e entrevistamos algumas pessoas. Ainda existem essas fitas, com as gravações. Se não me engano, um membro atual estava tentando resgatá-las e ouvi-las, para ver o que tem nesse material. Mas, a partir dessa pesquisa, foi montado esse espetáculo.

Nessa ocasião, eu tinha ido embora de Maceió. Em 1997, mudei pra Aracaju e morei dois anos lá, retornando pro Joana Gajuru muitos anos depois. Mas, sempre acompanhava o grupo e cheguei a fazer trabalhos com o pessoal, como convidado, sem estar propriamente no grupo. Então, acompanhei muito o teatro de rua do grupo e assisti ao *Olê, Olê, Gajuru...*. Neste espetáculo, a direção foi de Flávio Rabelo, que é alagoano. Ele não tem muita experiência de rua, mas o grupo estava no suporte e já dominava a dinâmica da rua. Foi um espetáculo que já teve a cara do teatro de rua do Joana Gajuru, com toda a base e influência que recebeu do Imbuaça e que é uma coisa que o grupo não vai negar jamais, vai sempre reconhecer.

Olê, Olê, Gajuru... foi uma dramaturgia também original e escrita pra rua, enquanto que *O Auto da Lapinha Mágica* era um texto já existente, pra palco, e nós jogamos pra rua. *Uma Canção de Guerreiro...* partiu de um texto que já existia, mas como literatura de cordel, já tinha sido montado na rua por algum grupo do nordeste e a segunda parte do texto foi criada por mim, pra rua também. Depois do *Olê, olê, Gajuru...*, o grupo vai para o palco com

⁹⁹ Importante mestra de um grupo de guerreiro que levava seu nome, do município de Maribondo/AL (a cerca de 100 km de Maceió). Batizada Joana Maria da Conceição (1866-1988), tinha como apelido Gajuru, uma expressão da elite agrária para denominar negros e negras nascidos nos arredores da casa-grande (LIMA e AVILA, 2018).

A estória da Moça Preguiçosa (2000), um infantil, e com *Severino Gajuru* (2001), adulto.

Anos mais tarde, o grupo queria montar um novo espetáculo e convidou novamente o Lindolfo. Lindolfo oferece pro grupo ler o livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa e escolher um conto, com exceção do *Vau da Sarapalha*, que já havia sido montado por um grupo nordestino¹⁰⁰. O Joana Gajuru acaba escolhendo *Corpo fechado* e aí me convidam para fazer dramaturgia (eu estava afastado do grupo nesse período). Então, faço a adaptação do conto *Corpo Fechado* para a rua e se torna *Baldroca*, que é uma palavra que está dentro do conto. Se vocês assistissem o espetáculo, iam ver que têm muita coisa que criei e muita coisa também do próprio conto, às vezes têm até palavras e frases iguais. *Baldroca* estreou em 2004 e nós chegamos a ir para o Festival de Guaramiranga¹⁰¹, em 2007, com ele.

O grupo mexe com sincretismo, com pesquisa, a maioria dos espetáculos do Joana Gajuru têm uma linha, um processo de pesquisa, até desembocar na montagem. Em *Baldroca*, nós temos de novo o Lindolfo dirigindo, mas o grupo tá mais experiente na rua, o processo foi muito colaborativo, com a assistência de direção de dois membros do grupo. Eu não deixava de ser do grupo, apesar de estar afastado, acompanhei todo o processo de montagem, que durou nove meses. O fazer de rua do grupo, nesse período, ainda tem a influência do Imbuaça, mas também já tem muito do próprio grupo.

Enfim, a característica própria do grupo se confunde muito com as características do Imbuaça. Uma característica forte do teatro de rua do Joana Gajuru é seu conjunto de elenco, isso estava presente em *Baldroca*. Por exemplo, é como se o elenco fosse um só, ainda que haja um ator ou uma atriz que se destaque mais. Aliás, essa é uma característica do teatro do Gajuru, não só de rua, como palco. Tanto é que em alguns festivais que o Joana Gajuru foi, o grupo ganhou prêmios “pelo conjunto de elenco”. Lógico que, por mais que tenha equilíbrio interpretativo, é normal ter uma diversidade, ter atores acima da média. Mas ainda assim, uma característica forte do teatro do Joana Gajuru era esse equilíbrio do elenco, entendeu? Isso aconteceu de forma natural com o grupo.

Nós circulamos aqui em Alagoas e por quase todos os estados do Nordeste, com exceção do Piauí e Maranhão. O Gajuru nunca foi nesses dois estados. No livro dos 15 anos do Joana Gajuru (GAJURU, 2010), mostramos por onde circulamos, por quais cidades passamos, e a maioria delas foi com teatro de rua. Em algumas cidades fomos com *Versos de um Lambe Sola*, um espetáculo de palco que dava pra adaptar pra alguns lugares alternativos. Com nosso primeiro espetáculo *Uma Canção de Guerreiro...*, nós fizemos a

¹⁰⁰ *Vau da Sarapalha* é um espetáculo do Piollin Grupo de Teatro, de João Pessoa (PB). O espetáculo estreou em 1992 e teve ampla repercussão, inclusive com carreira internacional (ABREU, 2017).

¹⁰¹ Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga.

caravana Funarte de circulação, acho que em 1996, e fomos pra Sergipe, Rio Grande do Norte e Pará. Também fomos para Santa Catarina, primeiro em Florianópolis, no festival Isnard Azevedo e depois para Blumenau, no Festival Universitário de Teatro de Blumenau. Com teatro de rua também fomos para São Paulo, ainda com o mesmo espetáculo. Nós apresentamos na Vergueiro, no Centro Cultural de São Paulo. Nossa apresentação foi naquele vão da Vergueiro, na II Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo.

Fomos muito para o interior, rodamos muitas cidades, por exemplo, com *Uma Canção de Guerreiro...*, pois era um espetáculo que não tinha estrutura de cenário, só figurino e instrumentos, então apresentávamos até em salas de aula. Apresentamos em praças, ruas, creches, ginásios, pátios, quadras poliesportivas cobertas ou não, mirantes. Acho que o espetáculo de rua nos proporciona essa circulação mais ampla. Inclusive, no pátio aqui debaixo, do Espaço Cultural da Ufal, nós também apresentamos. Aqui ao lado, no estacionamento da Escola Técnica de Artes (ETA) e também na praça Visconde de Sinimbu, nós apresentamos *Baldroca*.

O Joana Gajuru foi foco de muitas pesquisas e estudos de TCC. Nesses 15 anos, além do catálogo, teve uma Mostra dos espetáculos de rua, exposições de figurinos e de fotos de espetáculos do grupo. Acho que a história do Joana Gajuru é muito importante para o teatro de Alagoas e para o teatro de rua. O grupo se tornou conhecido fora do estado de Alagoas, tornou-se conhecido nacionalmente. Isso é referência de teatro de rua, com certeza.

Mudando um pouco de assunto, não lembro precisamente quando o Joana Gajuru começou a dar oficinas, mas isso já vinha de bem antes do *Baldroca*. É até interessante, porque fui membro do grupo até 2015, mas nunca me identifiquei com oficinas de teatro de rua. Eu era produtor, dramaturgo, dirigia, fazia mil coisas pelo grupo, administrativamente fiquei segurando as pontas durante muitos anos, mas nas oficinas eu ficava mais como auxiliar. Não era minha pegada, nunca foi.

A pegada mais forte pra oficina era de Waneska Pimentel, Reginaldo Meneses, Jorge Adriani, Ane Oliva, Vittor Rodrigues e Denilson Leite. Denilson já não está mais no grupo, faleceu. Ane saiu do grupo. Jorge ainda tá, junto com Reginaldo e Waneska. Esses seis que citei anteriormente eram mais de oficina. Quanto a mim, digamos que eu organizava tudo, estava lá presente. Mas, não dava as oficinas, acho que era um perfil meu. Nunca senti vontade.

Vou retomar agora um pouco da história do teatro de rua de Alagoas. O início é com o Nossa História e em 1995 surge o Joana Gajuru. Até 2002, praticamente o teatro de rua se resumia a esses dois grupos. A rua, infelizmente até hoje, não atrai tanto os grupos

alagoanos. Não sei se isso acontece devido às dificuldades de se fazer teatro na rua. Quando falo em dificuldades, é o seguinte: para apresentarmos nosso espetáculo e sobrevivermos dele, temos que ser contratados. Mesmo que a gente vá para rua e passe o chapéu, não há um grande retorno. Não é como chegar num festival, em Florianópolis, em que nós passamos o chapéu e ficamos assustados com o valor arrecadado, mas porque era festival, porque o público já está lá para isso...

Então, existe uma dificuldade financeira de se fazer teatro de rua, não é fácil. Aliás, acho que fazer teatro não é fácil. Não deve ser fácil sobreviver só de teatro em lugar nenhum do mundo, mas aqui no Brasil a dificuldade é maior ainda. Então, são poucos grupos. Do final dos anos 1980 até 2001, só tem o Joana Gajuru e o Nossa história. Aí, em 2002, Regis de Souza e Diva Gonçalves, que também foram fundadores do Joana Gajuru, fundam a companhia Nega Fulô, que vai ser um novo grupo de teatro de rua daqui de Alagoas e que segue em atividade até hoje. Como primeiro espetáculo, eles levam para rua *Torturas de um coração*, um texto de Ariano Suassuna. Aí você pergunta: depois disso surgiu algum grupo de teatro de rua? Que eu saiba, não.

Surgiram grupos, mas nenhum outro que se assuma como “grupo de teatro de rua”, pois acho que todo mundo quer ir pro palco. O Nega Fulô também vai pro palco, mas eles têm uns três ou quatro espetáculos de rua, então eles se assumem como grupo de rua. De lá pra cá surgiram alguns espetáculos de rua, mas de grupos que não eram originalmente de rua, por exemplo da Associação Teatral das Alagoas – ATA. A ATA montou a *Estrela Radiosa* pra rua, mas eles não são um grupo de rua, entende?

A Cia do Chapéu também começou com intervenção de rua, nos ônibus... Foi uma coisa bem pioneira. Depois que vão pro palco. Eles tinham um evento de performance, mas acho que não fazem mais. Hoje atuam mais no palco, mesmo. Agora, mais recentemente, surgiu daqui de dentro (da Ufal), o grupo Clowns de Quinta. É um grupo de circo e teatro e eles fazem muita rua, são um grupo que tem características da rua e vão também pro palco, o que é interessante. Posso dizer, com certeza, que eles também são de rua. Há o Coletivo Volante, um grupo que montou um espetáculo de rua, também chamado *Volante*, com o Bruno Alves, mas o grupo em si, que eu saiba, não é de rua. O Coletivo Hetéaçã também estreou um espetáculo de rua o ano passado¹⁰², com direção do Toni Edson. É uma contação de histórias, a partir de contos africanos. Mas, com características de rua mesmo, em atividade atualmente, digo que são o Joana Gajuru, Nega Fulô e o Clowns de Quinta. Pode ter outro que não lembro.

¹⁰² Espetáculo *Os Filhos do Céu e os Corações de Tambor*

Retomando também um pouco da minha trajetória, em novembro de 2015 saí do Joana Gajuru. Aí o governo do estado lançou um edital de fomento à produção cultural com irrisórios vinte mil reais pra montar um espetáculo. Me inscrevi e ganhei, fui um dos cinco selecionados. O resultado saiu em 2016. Quando foi em novembro de 2016, estreei um novo espetáculo de rua. Foi uma adaptação do texto *O moço que casou com a mulher braba*, que adaptei pra rua e se chamou *A Mulher Braba*. Pronto, chamei amigos pra participar da montagem, dos quais, dois ex-membros do Joana Gajuru. A direção, produção e texto são meus. A maquiagem e figurino não foram minhas, apenas dei ideias.

Porém, durante os ensaios, já perto de estreiar, nós percebemos: “isso aqui tá sendo um grupo”. E me perguntaram: “como vai ser o nome?” “Bora botar La Casa, pois, vai ser a nossa casa!”. Aí, em novembro de 2016, surge a cia La Casa, com a estreia do espetáculo *A mulher Braba*, que é de rua. A primeira apresentação foi na periferia, na vila ABC, no Fernão Velho, onde ensaiávamos.

Nós ensaiávamos numa ONG de uma amiga (Instituto Eu Mundaú, de Ane Oliva), que faz parte do elenco. Só fomos ensaiar na rua já próximo da estreia. Primeiro por falta de espaço, pois não tínhamos um espaço fácil de ir pra rua. Pelo menos, lá onde estávamos, na periferia, não dava. Lá íamos concorrer com o barulho, pois os moradores adoram um som alto. Não dá, mesmo! Então, só fomos ensaiar na rua perto de estreiar. Fizemos dois ensaios na rua, pra depois estreiar. Ensaíamos numa pracinha do bairro, onde depois iríamos nos apresentar.

Já no Joana Gajuru, na época em que o grupo tinha uma sede no centro de Maceió, na rua da Praia, era mais fácil. A rua era sem saída, então ensaiávamos sempre na rua. Não tinha nenhum movimento de carro, era tranquilo e seguro. Além disso, eram poucos moradores e eles estavam acostumados. Agora, em relação ao La Casa, não precisaria nem ser na rua, mas se fosse uma sede que tivesse um espaço aberto, já seria perfeito

Enfim, a segunda apresentação de *A mulher braba*, é até engraçado dizer, foi num palco, no projeto Quinta no Arena¹⁰³, pois tínhamos esse compromisso com o governo do Estado. Mas, depois, voltamos pra rua, mas, pro interior, não mais pra Maceió.

Nos apresentamos em três cidades do interior: Pilar, Ibateguara e Santa Luzia do Norte. Duas na Grande Maceió e uma na Zona da Mata. Esse ano, apresentamos no projeto Pôr do sol, na praia da Jatiúca. Ano passado, apresentamos no palco de novo, no Sesc das Artes. Porque é também uma forma de ganhar dinheiro. Tanto é que do repertório do Joana

¹⁰³ Edital de ocupação do Teatro de Arena de Maceió, inaugurado em 1971 ao lado do Teatro Deodoro. Atualmente denomina-se Teatro de Arena “Sérgio Cardoso” e é um equipamento público estadual. Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/o-nosso-teatro-de-arena.html> Acesso em: 10.09.2018.

Gajuru, o *Baldroca* e *Uma Canção de Guerreiro...* foram apresentados várias vezes no palco. Quando éramos convidados, adaptávamos o espetáculo e fizemos isso também com *A Mulher Braba*.

Esse ano, estamos fazendo uma circulação, por um projeto da Companhia Nega Fulô, um circuito do teatro de rua, em várias cidades. Esse projeto foi contemplado em um edital do governo estadual, chamado Mestre Cicinho. A Cia. Nega Fulô conseguiu a verba, ganhamos cachê e fomos para o interior (Porto Calvo, Japaratinga, São José da Laje, Pilar e outros). Nesse circuito estão participando também os Clowns de Quinta, o coletivo Volante e a própria cia. Nega Fulô. Além desses grupos, a ATA também foi convidada, eles pegaram um espetáculo infantil de palco e adaptaram para a rua.

Mas, preciso contar um pouco mais sobre o *Mulher Braba*: as letras das músicas foram criações minhas e o nosso músico, Gama, musicou. Tenho essa mania de escrever o texto dramático e as letras das músicas também. Em *Baldroca*, por exemplo, criei uma opereta e, de algumas das músicas, as letras também eram minhas. Enfim, voltando ao *Mulher Braba*, o figurino é uma criação de Ane Oliva. Todo o figurino e maquiagem é dela. E nossa proposta foi de usar muito colorido, muita cor mesmo, pois queríamos atingir todas as idades, afinal o espetáculo é bem divertido e brinca com essa “megera domada”.

Segundo pesquisas, Shakespeare se inspirou no texto *O Moço que casou com a mulher brava*¹⁰⁴ pra fazer *A Megera Domada*. Então, a história da mulher braba é sobre uma filha arredia, indomável e que ninguém consegue achar um homem pra casar com ela. Os pais querem se livrar, até que aparece um moço, que é pobre (e os pais da moça são ricos), dispostos a casar com ela. No texto original, que é do século XIV, ele tratava muito mal a mulher... Por exemplo, ele mata os animais pra poder domar a mulher. Nós não íamos fazer isso na rua, jamais. Aí qual foi a nossa ideia: usar bichinhos de pelúcia. Usamos um cachorro, um gato e uma vaca. O marido aperta os bichos e esses bichos gritam. O gato miando, o cachorro latindo, a vaca mugindo, em sonoplastia. A moça toma os bichos e dá pra alguém do público. Ele não mata.

Mas, a esposa começa a ficar assustada e, no final de tudo, minha ideia foi: o marido enlouquece e começa a latir, miar, cacarejar, relinchar e ficar louco em cena. Ele fica maluco e domina ela. Tinha que ser leve. Mesmo assim, as feministas já pegaram no nosso pé, aqui em Maceió. Nós fizemos uma apresentação e uma feminista disse assim “isso é um absurdo, ela é domada por ele, ela se submete a ele, não gostei do final!”. Aí teve outra que também reclamou e foi então que nós montamos uma cena nova, em que ela vem e diz:

¹⁰⁴ Texto datado do século 14, de autoria do escritor espanhol Don Juan Manuel. Tal obra recebeu uma nova versão, em 1903, do também espanhol Alejandro Casona.

“ele tá louco, mas não vai me dominar não, vou continuar sendo braba”.

No interior nossa peça não teve problema nenhum quanto à questão de gênero. O problema veio acontecer aqui na Capital. Aí, pra amenizar, criei uma fala já perto do final, em que a mulher braba volta e diz: “que ele não fique louco muito tempo, não. Se ele tá pensando que vai me domar, não vai não, porque vou mostrar realmente quem é a mulher braba”. Ela vem, dá uma piscadinha para o público e sai. Pronto, a gente encerrou, não tem mais brecha pra reclamar. Mas, só vamos descobrindo apresentando. Uma peça de teatro não pode ser uma obra fechada.

A mulher braba tem um pouco da característica popular. O figurino não é tão popular, mas a forma, a marcação, a encenação, são muito próximos ao público. Agora tô em cena, mas antes não estava. Como um ator saiu, eu entrei em cena, minha estreia foi recentemente, em Porto Calvo. Então as características de teatro de rua que vieram do Joana Gajuru e do Imbuaça estão sim nesse espetáculo, nós usamos muito a triangulação, várias entradas em vários lugares. No elenco, atualmente, são quatro atores e um músico, cinco artistas ao total¹⁰⁵. Desses quatro, três já passaram pelo Joana Gajuru. Dos três, dois (eu e Tereza Gonzaga) foram fundadores do Gajuru e a outra atriz, Ane Oliva, teve a vida artística toda no Joana Gajuru também. Dos quatro, três passaram pela Ufal também, eu e as duas atrizes.

Aliás, a apresentação em Porto Calvo foi ótima, mas a secretária de cultura local ficou decepcionada, porque ela queria um formigueiro de gente. De qualquer forma, para nós foi um público ótimo, porque choveu e mesmo chovendo deu um bom público: mais de cem pessoas. Ela dizia que queria o dobro, Deus do céu! Pensei: são os eleitores dela, que a decepcionaram. Mais de uma centena de pessoas e ela achar que não tinha público, é coisa de político. Lá a apresentação foi perto da igreja, mas não teve missa nesse dia. A missa foi na outra igreja.

Nessa apresentação, que foi minha estreia em cena, tinha umas escadarias da igreja, fora da roda, e a minha primeira aparição aconteceu na escadaria. Isso vem muito da minha experiência, lógico. Puxei pra mim o foco, tirei o foco da roda e das atrizes que estavam na roda. Foi proposital, sabia que iria fazer isso, mas elas não sabiam. E fui pra escadaria da Igreja e falei de lá, o público virou todo pra mim. Joguei, na verdade, a atenção pra mim e tirei a atenção da roda. Não são todos os grupos que vão fazer assim, mas quando há experiência é possível jogar com isso. Inclusive, as atrizes que estavam em cena já fizeram muito teatro de rua no Joana Gajuru, então pra elas foi tranquilo.

¹⁰⁵ Abides de Oliveira, Ane Oliva, Tereza Gonzaga, Gi Silva e o músico Gama Júnior.

Na rua temos que estar atentos às improvisações, acho que tudo que vem de fora da roda temos que trazer pra dentro. Comigo, quase 100 por cento do que acontece fora, trago pra roda. Por exemplo, no final da apresentação entro com um galo, aí gritaram: “Isso não é um galo, não, é um garnisé!”. E parei na cena. Aí outro gritou: “é um garnisé!”. Eu não ia deixar passar. Aí parei e disse: “É um pinto, é um garnisé, mas é um galo”. Foi a maior anarquia, dou muita risada ao lembrar.

Em Porto Calvo, ainda no começo da apresentação, o carro do BOPE, aquele da polícia, do batalhão de choque, ia passando. Eles pararam, desceram e foram assistir. Lógico que nós aproveitamos, dissemos que, qualquer coisa, chamávamos o BOPE. Teve uma hora que uma das personagens disse: “eu não vou casar não, eu vou fugir com o pessoal do BOPE, de camburão”. Teve uma vez que passou um helicóptero, fazia barulho enorme. Parei e tirei graça com o helicóptero.

Mas, por exemplo, quando fomos apresentar na praia, um bêbado entrou em cena e começou a encher o saco, sem desistir, aí uma das atrizes pegou e o chamou pra dançar. Mas, teve uma hora que quem estava fora de cena, dando apoio, teve que pegá-lo e tirá-lo de cena. Quanto a isso, tudo bem, pois não têm como. Então, quase cem por cento que vem do externo, como me acostumei, absorvo em cena. Acho que pra mim, na rua não tem problema. Tudo que aparece consigo solucionar, mas é costume.

Em relação à violência urbana, por exemplo, com o Joana Gajuru nós apresentamos *Baldroca* na praça em frente ao Teatro Deodoro. Ia passando um carro e um outro carro quase bateu nele. Os dois motoristas começaram a brigar, um puxou uma arma pro outro. O espetáculo estava acontecendo em um canto e a situação ao lado. Nós nem paramos o espetáculo, continuamos, mas assustados, sabe? Ainda bem que não aconteceu mais nada. Essa foi umas das situações que a gente passou.

Na época em que começamos a fazer teatro de rua, a violência urbana não era essa. A violência piorou. E acho que isso influencia negativamente o surgimento de novos grupos. Pensando na escola técnica, por exemplo, quantos grupos de rua surgiram, durante todos esses anos? Só o Joana Gajuru e o Clowns de Quinta. Pra mim é pouquíssimo. A maioria tem receio e, infelizmente, só vislumbra mesmo o teatro no palco. E esse medo da violência acaba também atrapalhando, mas continuo fazendo teatro de rua e lhe confesso que a última coisa que me lembro é da violência. Aliás, nunca me preocupei com a violência.

Por exemplo, nós fomos apresentar em Porto Calvo¹⁰⁶ — lógico que tínhamos o apoio da prefeitura, uma estrutura de produção — mas, nem me preocupei com violência.

¹⁰⁶ Em diversos índices, a pequena cidade, de aproximadamente 25 mil habitantes, está entre as 25 mais violentas do estado de Alagoas e entre as 500 mais violentas do país, juntamente com Maceió.

E olha que a apresentação foi à noite. Todas as apresentações do circuito foram à noite. Nós nos acostumamos a apresentar mais pro final da tarde, mas, no Joana Gajuru nós passamos por todas as experiências possíveis de teatro de rua: apresentamos de manhã, de tarde e à noite. Já apresentamos debaixo do sol das dez da manhã e já passamos mal com o calor. Aliás, já passamos pelos dois extremos: o calor e o frio. Em Blumenau, por exemplo, apresentamos *Uma Canção de Guerreiro...*, que tem figurinos fininhos, num frio terrível. Mas, é uma pena que a violência está atrapalhando. Aqui está difícil mesmo...

Como estava contando anteriormente, saí do Joana Gajuru e formei outro grupo, nele dirigi um espetáculo de rua. Regis e Diva saíram também e montaram um grupo, mas a nossa base é o Imbuaça... Lógico que, depois do Imbuaça, assisti a vários grupos de teatro de rua e vários espetáculos de vários tipos, com experimentações diversas, na rua. Muitas delas também tenho vontade de experimentar e de fazer um dia, pois ainda não fiz. Quem sabe consiga, espero que sim.

Acho que só melhoramos, só experimentamos no teatro de rua e no teatro em si vendo teatro. Acho que não é só ler, não é só estudar. Temos que ver teatro, acho importantíssimo. Ver teatro de rua para fazer o nosso teatro de rua e até identificar nossa característica de rua. Porque, por exemplo, quando o Joana Gajuru começou a apresentar nós só tínhamos visto o Imbuaça. Aí quando começamos a ver os outros grupos, começamos a identificar: “Nossa, o meu teatro de rua não é assim, não é esse”. Então, minha característica é uma rua mais do Joana Gajuru, uma pegada mais pro popular.

Uma das características maiores do teatro de rua do Joana Gajuru é o teatro popular. A pesquisa do grupo bota muita coisa que vem do folclore, das manifestações populares de Alagoas, ou até nordestinas, de um forró, de um folgado como o Guerreiro, ou de um pastoril, um reisado, entendeu? Ou do sincretismo mesmo, afro-religioso, que nós temos, que está também presente em alguns espetáculos de rua do Joana Gajuru. Mas, acho assim, que ao ver outros espetáculos de rua, vai também ajudando na formação...

Agora, é importante falar também da minha experiência como estudante aqui no curso de Formação do Ator, da Ufal. Sou da primeira turma, fomos pioneiros, mas não tivemos teatro de rua na época. O curso foi montado e testado conosco. O que vi de rua foi o Imbuaça, que veio se apresentar aqui: teve oficina e espetáculos do Imbuaça. Então, meu contato com teatro de rua foi assim. Aqui também não vi nada de teatro comunitário ou teatro do oprimido.

No curso técnico havia vários professores que eram da ATA, como Ronaldo Andrade e Homero Cavalcante. Havia também professores que não eram da ATA: Washington da Anunciação, que ainda está aqui, Antônio Lopes (Toinho), Eduardo Xavier, Sheila Maluf e

Joaquim Alves... Eram vários... Mas, no momento, não lembro de todos.

Na época, todo módulo do curso tinha a montagem de um espetáculo, a cada seis meses. Geralmente eles traziam um diretor que não era da escola, mas podia ser daqui de Alagoas. Trabalhamos com o Lael Correia, que era do grupo Infinito Enquanto Truque; com Glauber Teixeira; e também com Homero Cavalcante, por duas vezes. Houve outros diretores de outros módulos também. Atualmente, vejo que os diretores são mais da própria escola. Pode ser por questão de falta de recurso. Mas, na nossa época, éramos muito dirigidos por diretores de fora da escola. Gostei, achava bem interessante.

Quando estudei aqui, no curso de Formação do ator, havia a montagem do espetáculo e, no final do módulo, nós, estudantes, tínhamos a iniciativa de ficar em temporada com o espetáculo. Além disso, nós assistíamos teatro. Infelizmente não vejo os alunos assistirem teatro, a maioria não assiste. Quando digo assistir teatro, não digo só o que é feito dentro da escola, mas também o que está circulando na capital. Se o estudante não tem dinheiro, dá um jeito, sei lá, assiste o que é gratuito. A maioria não vai, a gente percebe. Por exemplo, *A mulher braba*, tenho certeza que a maioria não assistiu. Nós vamos apresentar dia catorze em frente ao Teatro Deodoro e tenho certeza que poucos vão assistir...

Ao longo do tempo, não houve nenhum grande movimento pra inserir o teatro de rua nos cursos da Ufal, de forma alguma. Acho que é um movimento recente. Acho que de uns três, quatro anos pra cá. Um pouco antes do novo projeto pedagógico (2015), a Waneska dirigiu um espetáculo de rua aqui, *Lisístrata*. Mas, foi uma coisa mais isolada, e essa aproximação com o teatro de rua, está vindo mais recente.

Só que acho que a escola poderia tentar trazer esses grupos que fazem rua em Maceió. Não tô falando trazer pra trabalhar aqui, não. Tô falando de trazer para os alunos conhecerem, pra fazer um bate papo com os grupos. Acho que é preciso estreitar esse laço. Às vezes, a universidade fica muito voltada para dentro. Lógico que é louvável essa aproximação com a rua que está acontecendo dentro da escola, mas acho que poderia estreitar um pouco mais. Por exemplo, o catálogo dos grupos de teatro de rua do Nordeste¹⁰⁷, talvez muitos aqui dentro nem saibam que existe.

Será que os alunos conhecem isso?! Será que os alunos sabem realmente o que é fazer teatro de rua? Será que não poderia quebrar um pouco desse medo de violência? A violência existe, mas não quer dizer que você vai fazer teatro de rua e vai sofrer violência. Porque existem grupos que fazem um teatro de rua assumidamente político, mas nem por

¹⁰⁷ OLIVEIRA, Abides de. **Beleza, cheguei agora!** Grupos de teatro de rua do Nordeste. Maceió: 2014.

isso sofrem violência. Porque o teatro de rua é tudo: ele é popular, é político, de protesto, é clássico, ele é o que você quiser. O teatro em si, pode ser tudo isso.

Enfim, acho louvável que já se tenha uma cadeira para teatro de rua, importantíssimo, mas acho que o teatro de rua ainda é visto com... Preconceito não seria a palavra correta... É visto com certa resistência, de muita gente que faz teatro, entendeu? Às vezes as pessoas veem como uma coisa menor. Mas, não é menor. Para mim, a maior prova de que não é menor é, por exemplo, o que aconteceu conosco em 2007, no Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga. Para mim e para muitos, esse é um dos mais importantes festivais de teatro do Nordeste. Todo grupo que tem nome no Nordeste vai ou já foi pra esse festival. Em 2007, foi a primeira edição do Festival que não houve premiação geral, houve apenas uma premiação pelo júri popular. Pronto, nesse ano o único grupo de teatro de rua que tinha era o Joana Gajuru, e quem ganhou melhor espetáculo do festival, pelo júri popular? Um espetáculo de rua, o *Baldroca*, do Joana.

Então, a rua tem tanta importância quanto o palco, mas, infelizmente, a grande maioria não tem essa visão. Acho que ainda é uma sementinha, que tá começando a brotar. Mas, acho os estudantes têm que ver teatro de rua, é preciso fazer com que quem tá estudando aqui conheça mais o que tem lá fora: Clowns de quinta, Nega Fulô, Joana Gajuru, Cia La Casa, ou quem mais se proponha ao teatro de rua, pra eles conhecerem os diferentes estilos de teatro de rua praticados por cada grupo.

Inclusive, o Joana Gajuru ganhou um nome, virou referência em teatro de rua, em Alagoas, e dentro da Ufal foi reconhecido também, mas isso foi uma luta. Muitos estudantes hoje conhecem o grupo, mas a ralação pra ser reconhecido foi muito grande. Então, é louvável a iniciativa dos cursos de teatro da Ufal, mas acho que a escola, ainda pode, digamos, quebrar sua quarta parede, vou até chamar de quarta parede...

Voltando ao La Casa, ano passado nós estreamos um espetáculo de palco... Porque fiz muita rua, e tinha milhões de anos que não fazia palco. Eu disse: “quero fazer palco!”. Aí não tinha o dinheiro pra fazer a montagem. Inscrevemos o projeto no edital “Quinta no Arena”, em que só se consegue a pauta gratuita, não se ganha um real, nada. Mas, fomos contemplados no projeto, então já tínhamos a obrigação de montar um texto. Só que não tínhamos dinheiro para montar.

Aí fizemos: sou o autor do texto, a direção é minha, com mais uma amiga, Fátima Farias, a direção musical é de Gama Júnior, o cenário e figurino é de Ane Oliva, a cena *África*, tem orientação de Nani Moreno, a arte fui eu quem fiz e a produção também. Coloquei um monte de coisa no meu cartão de crédito e fui pagando com o dinheiro que ia entrando, de bilheteria, de apresentação, enfim do que a gente conseguiu levantar... ainda

vou terminar de pagar, agora... No elenco estamos eu e um amigo, o Gi Silva. Mas, era a única forma de fazer sem recurso.

Não recebemos dinheiro nenhum pelo trabalho, tanto é que quando conseguirmos ganhar um pouco mais é que vamos começar a dar uma ajuda de custo pros artistas envolvidos, um dinheirinho que vier a mais. Mas, só pudemos montar dessa forma. Estreamos em novembro do ano passado, no Teatro de Arena, aí, quando foi em dezembro, fomos pro porão do Teatro Deodoro e apresentamos lá uns três dias.

Antes de concluir, vou citar alguns dos principais grupos atuantes no estado de Alagoas nesse momento, não me restringindo aos de rua:

- Volante, que fez *Incelença*, que é muito bom;
- Hetéaçã, que tem a contação de rua, mas recentemente fez também o espetáculo de palco *Entre Rio e Mar Há Lagoanas*;
- Ivana Iza, com *A velha*, mas não é um grupo, é uma atriz com uma produção própria;
- La Casa, com *Negreiros*, nosso espetáculo de palco;
- Cia do Chapéu;
- Cia da Meia Noite, que ano passado estreou um espetáculo;
- Companhia Teatro da Poesia, que vai estrear um espetáculo agora;
- Ozinformais, que ano passado estreou *Noites Brancas*;
- Cena Livre;
- ATA;
- Nega Fulô;
- Joana Gajuru;
- Cia. dos Pés, que é mais de dança.
- Clowns de Quinta.

Do interior de Alagoas, no momento, estou me lembrando dos seguintes grupos:

- Flor do Sertão, de Penedo, que tem um espetáculo infantil, de palco, muito interessante, chamado *Remendó*;
- Cia de Teatro Raízes da Terra, de Arapiraca, que tem um espetáculo chamado *Mateu Errante*, *Mateu Brincante* e *Le Monde Bleu* (sobre autismo);
- Insanos, de Taquarana, grupo do qual o Igor Rozza faz parte. Eles apresentaram aqui em Maceió no ano passado...

- Mestres da Graça, de Palmeira dos Índios, com o espetáculo *O Baile do Menino Deus*
- Ato Reflexo, de Arapiraca, com o espetáculo *Bailarete, a Bailarina Barbada*

Estou esquecido, mas deve ter mais. Tem também uma coisa muito boa que vem acontecendo aqui, já há dois anos seguidos, e esse ano vai ter novamente, que é o FESTAL - Festival de Artes Cênicas de Alagoas, que reúne muitos grupos do estado.

Por fim, quero contar que o projeto que inscrevi no Itaú Rumos tem a intenção de ser uma pesquisa documental sobre o teatro de rua no Nordeste (o projeto que fiz pelo BNB de Cultura, mas ampliado e detalhado). Minha proposta é lançar um DVD com um documento, com entrevistas e uma excursão fotográfica com todos os grupos de teatro de rua do Nordeste, aos quais conseguir ter acesso a material. Estou rezando para que seja aprovado.

Referências

ABREU, Kil. **Transfigurações em ‘Vau da Sarapalha’**. Disponível em: <http://teatrojornal.com.br/2017/11/transfiguracoes-em-vau-da-sarapalha/>
Acesso em: 04.10.18

ALAGOAS. **Guerreiro**. Disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/mapeamento-cultural/cultura-popular/folquedos-dancas-e-tores/folquedos-natalinos/guerreiro> Acesso em: 03.10.18

LIMA, Viviane da Silva; AVILA, Janayna da Silva. Guerreiro Joana Gajuru: Resistência, Reconhecimento e Preservação da Memória Através da Fotografia. In: **Anais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nordeste2018/resumos/R62-1229-1.pdf> Acesso em: 05.10.18.

No trupé com Meson de Lira¹⁰⁸: um brincante na universidade

Convivi por um período de quarenta dias com Meson de Lira. Nesse tempo, pude ser aprendiz dele em aulas de Cavalo Marinho e pude vê-lo tocando lira, dançando e fazendo palhaçada. Para mim, foi um período de aprendizado muito rico, em diversos temas, que estão (parcialmente) narrados nesta entrevista. Porém, grande parte desse aprendizado não pode ser traduzido em palavras, mas está expresso no corpo pequeno e de aparência franzina, porém brincante, serelepe e astuto de Emerson. Que as palavras que aqui se seguem possam proporcionar ao leitor pelo menos indícios da figura de Meson e de sua corporalidade inteligente, lúdica e forte.

*Lomba Txioke zi aloji, zini sekri zi aloji.
z'ipú zi aloji, taí zi aloji.
zitxioko zi aloji zini sekre,
zini xiurinja zi aloji zini sekre.
tanaá krikri zi aloji zini sekri, zi té juruna
zini sekri, Lomba Txioke zi aloji taípe té zini sekri*

Vejo a mãe Terra, vejo a minha casa.
Vejo meu pai, vejo em minha casa.
vejo a minha mãe em minha casa.
vejo o meu irmão em minha casa.
vejo pessoas boas em minha casa.
Vejo a mãe Terra, ela é minha casa

Lomba Txioke (Vejo a mãe Terra)
Canção Xukuru

Em cima daquela serra
canta duas patativa
Em cima daquela serra
canta duas patativa
Uma canta outra responde
O dono da casa viva
Uma canta outra responde
O dono da casa viva
Naquela Serra – Cavalo Marinho

Nasci na cidade de Pesqueira, uma cidade do agreste de Pernambuco, mas minha família reside no município de Alagoinha, que é uma cidade vizinha. Cresci em Alagoinha, mas não na cidade, cresci num distrito chamado Perpétuo Socorro. No último Censo, Perpétuo Socorro tinha aproximadamente 3 mil habitantes. Lá tem 12 ruas. Quando era criança e morava lá, tinha só nove ou dez ruas, mas hoje ganhou mais duas. O município

¹⁰⁸ Entrevista com Emerson (Meson) de Lira, realizada por Alexandre Falcão de Araújo, na manhã de 25 de abril de 2018, no Espaço Cultural da Ufal, em Maceió. Transcrição de Francimeire Lima. Transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

todo tem uns 15 mil habitantes, porque são muitas comunidades. Fica de 3 a 4 horas do Recife, dependendo do trânsito da BR.

A minha primeira lembrança de ver uma expressão artística foi muito novo, porque meu pai toca alguns instrumentos. Ele era maestro de fanfarra. Minha mãe, que atualmente é professora de Língua Portuguesa, sempre fez um movimento teatral dentro da escola. Ela inventou o primeiro grupo de teatro da comunidade de Perpétuo Socorro e eu desde pequeno acompanho. Ela e meus dois primos mais velhos, que têm a idade dela, eram os cabeças do grupo de teatro.

Minha primeira apresentação foi com seis meses de nascido. Tinha acabado de nascer, em julho, daí em dezembro fiz o menino Jesus, em minha primeira apresentação. O grupo se chamava Tiquinho, que significa “pouquinho”. Era um “tiquim” de nada. Hoje ele ainda existe, se chama GATO - Grupo de Artes Tiquinho, mas o “O” não sei o que significa.

O grupo já existia antes de eu nascer, mas aí, em 2000 ou 2002, no máximo, comecei a liderar o grupo. Nessa época tinha uns 11 anos. Dentro da escola tinha um festival de artes, tinha teatro e tinha também muita coisa de dança. Instintivamente nós fazíamos teatro sem saber o que era teatro. Nós fazíamos muita comédia, porque é mais acessível à comunidade. Fiz *Romeu e Julieta* com a minha irmã mais nova. Nós até nos beijávamos em cena. A cena da morte também foi muito bonita, mas sempre com uma estética amadora... Sem nós sabermos bem o que estávamos fazendo.

A estrutura da escola passou por algumas reformas, mas, antigamente, o pátio tinha uma forma mais ou menos de arena. Era uma quadra de cimento, descoberta, onde as pessoas se apresentavam. As calçadas das salas de aula formavam uma espécie de arquibancada, em forma de arena. O público se sentava nas calçadas, no momento que tinha sombra, e as pessoas se apresentavam na quadra.

Depois de um tempo, criaram o galpão da escola, uma estrutura coberta, aí as apresentações passaram a ser feitas lá. Mas, foi sempre foi no gogó. Dependendo da apresentação, às vezes tinha um círculo, aí as pessoas se aproximavam mais. Enfim, nossas apresentações tinham uma estrutura de teatro de rua, mas o público ficava mais distante, devido à quadra. Não tinha palco, era tudo no nível do chão. Era como se fosse rua, porque era descoberto e a galera da comunidade vinha.

Outras vezes, as apresentações aconteciam fora da escola. O festival geralmente acontecia de quinta a sábado. Depois veio também a feira de ciências, que acontecia de segunda a quarta e, na sequência, vinha o evento cultural, com dança, música e teatro. Quando o festival acontecia aos sábados, algumas apresentações aconteciam na feira livre da comunidade. Aí sim era literalmente na rua, era um momento que estavam pessoas de

outras comunidades transitando. Mas, na escola, sempre foi tudo numa estrutura de teatro de rua, sem as pessoas saberem o que estavam fazendo.

É importante dizer que a internet chegou lá em 2007, no ano que eu estava saindo da comunidade. Nesse ano, chegou a primeira *lan house* e havia algumas poucas pessoas, duas ou três, que tinham computador com acesso discado. Por isso, nossas referências eram principalmente os textos teatrais infanto-juvenis que haviam na biblioteca da escola. Então, nós montávamos os textos a que tínhamos acesso. Às vezes, em sala de aula, a gente fazia também umas paródias. Mas, de textos mesmo, nós montamos coisas de teatro popular, pernambucano e nordestino. Na biblioteca tinha Ariano Suassuna – que nós montamos; Pirandello; as tragédias; tinha Shakespeare, *Macbeth*, mas a gente nunca se atreveu a fazer. De Shakespeare só fizemos *Romeu e Julieta*.

Na minha infância e adolescência, também vivenciei muito os folguedos. Os que, ainda, “persistem” por lá são especialmente os natalinos, o Reisado e o Pastoril. Meu pai tocava esses folguedos. Antes, minha bisavó - já falecida, tomava conta e minha avó cantava. Cresci acompanhando essas manifestações natalinas. Têm os folguedos de São João (as Quadrilhas e o Coco), os carnavalescos, mas o maior é o de Natal, além da Paixão de Cristo, que a comunidade ainda se envolve. Havia também o frevo, que não se mantém mais. Algumas pessoas da comunidade, quando volto para lá, dizem que porque fui embora o festival da escola está diminuindo. Pretendo voltar para Socorro, por um tempo e, quando voltar, espero tomar conta dessas atividades.

Lá há também a tradição da palhoça, que é uma estrutura de madeira e palha, fazendo um grande barracão, onde as pessoas dançam as músicas tradicionais e fazem fogueira; tem a dança de fita e a dança de São João. Acho que a comunidade vai fazer 80 anos. Inicialmente, nas festas da padroeira, era apresentado um Drama. Uma das filhas dos fundadores falava que na festa de setembro, na sexta-feira, era aberto para toda a comunidade se apresentar. As pessoas recitavam poemas, cantavam e, grupos de teatro, geralmente ligados à religião, se apresentavam. Na época, a comunidade ainda não se chamava Perpétuo Socorro, o nome de sua padroeira.

Que eu me lembre, nunca nenhum grupo teatral foi se apresentar lá em Perpétuo Socorro. De dança já foi, devido a um vínculo meu, da época em que eu estava cursando graduação em dança. Aí alguns grupos de dança do Recife iam se apresentar lá. De Música, só me lembro de grupos de fanfarra.

Mudando um pouco de assunto, vou falar sobre meu contato com os Xukurus, povo indígena que vive no estado de Pernambuco. O meu primeiro contato com eles foi em 2005,

quando minha bisavó teve que ir para a comunidade, teve que subir a serra, como eles dizem. Minha bisavó¹⁰⁹ é Xukuru e ela disse assim: “você vai comigo”. Eu tinha 13 anos e fui com ela. Na época, rezava-se a lenda de que os Xukurus eram muito ruins, que eles matavam, que eles invadiam as coisas. Mas, isso foi a própria cidade que colocou medo na população, para ninguém ir para lá. Quando fui, era um período de festejo deles, era a comemoração da retomada da terra. Além disso, o cacique da aldeia foi assassinado em 1991, o ano em que nasci. Desde então, os Xukurus vinham discutindo essas coisas dentro da cidade de Pesqueira. Quando eles desciam a serra, eventualmente acontecia algum caso de vandalismo e as pessoas tinham medo. Havia muitos conflitos na relação entre os indígenas e os moradores da cidade.

Mas, como havia dito, em 2005, minha avó disse que precisava subir a serra. A intenção dela era justamente participar de um momento de conversa na aldeia, mas também visitar os parentes, as irmãs e tudo mais. Chegamos lá e estavam todos os índios reunidos. No dia anterior havia acontecido alguns rituais, que não pude participar. Quando chegamos, ia rolar a “missa” do cacique. O padre realiza a missa, com estrutura católica, mas todos os santos e santas nomeados na missa não têm nome ocidental, mas indígena. A missa nasceu naquela Serra, com o sincretismo. Depois da missa, subimos para um terreiro, onde havia uma pequena oca e onde acontecia o toré. Do toré, subimos para um lajedo. No lajedo, tem um momento de umbanda. Chamaram todos os caboclos, todas as entidades. Foi o meu primeiro contato com a umbanda. Foi tudo muito bonito.

Na noite anterior tinha acontecido o momento da Jurema¹¹⁰, mas era restrito, só alguns podiam tomar. No caso, quem tivesse alguma função no trabalho espiritual. Na festa de Reis, que é em janeiro, a Jurema é liberada para outros filhos, mas naquele ritual do meio do ano, não. Isso acontece em 20 de junho. É a lembrança do assassinato do cacique, uma homenagem a ele e ao momento político da comunidade, da retomada das terras. Aí dia 24 de junho tem o São João, que acontece junto com a Festa da Madeira, uma festa tradicional deles, onde aparecem umas figuras cômicas, que são uma espécie de palhaços da cultura Xukuru.

Os festejos deles são muito peculiares. Não tenho comparativos de outras festas tradicionais indígenas, mas acho bem peculiar, porque tudo tem uma missa. Não sei o motivo das missas. Por exemplo, tem uma missa durante a manhã e à noite os homens vão para uma barraca. Hoje em dia, algumas mulheres também participam desse ritual. Nessa

¹⁰⁹ Leonila Pereira da Silva.

¹¹⁰ Bebida com potencial psicoativo, feita de partes de árvore do mesmo nome e utilizada em rituais de diversos povos indígenas do Nordeste brasileiro.

barraca, acontece um culto que ninguém de fora costuma participar. Eu presenciei esse culto duas vezes, pude entrar. Acontece o cachimbado, que é o momento de fumo e defumação e de tomar Jurema. Quando dá meia noite, aí volta o sincretismo, eles cantam música de umbanda, algumas pessoas incorporam, por exemplo, a Caipora, uma cabocla, e vão pra mata buscar não sei o quê. Eu sei que entrei na mata irradiado, incorporado. Geralmente eles voltam indicando onde tem madeira para ser retirada. No outro dia, os homens vão retirar a madeira para fazer a fogueira do São João.

Durante o dia, enquanto os homens estão cortando madeira, as mulheres estão fazendo as comidas com macaxeira e tudo que envolve a macaxeira em si, como a mandioca. Quando é a noite, fazem uma grande fogueira e comemoram o São João. No São João mesmo, a todo momento, chamam por Tupã. A todo momento chamam por outros santos, mas é festa de São João, porque tem bandeirola, tem os fogos de artifícios, tem comida de milho. Ainda nesse momento tem a presença do que eu vou chamar de palhaço, porque ainda não sei como denominar mais exatamente. São duas figuras, que têm um nome difícil, algo como *txukidã*¹¹¹. Não sei bem como se escreve. Eles fazem graça, têm vestimentas de palha, uma vestimenta engraçada. Eles têm movimentos muito engraçados e a palha os ajuda a gerarem graça. É muito bonito. Essas figuras saem num momento religioso, assumem esse papel nessa festividade, que é a Festa da Madeira/festa junina. Eles só estão lá nesse momento. A última vez que os vi e vivenciei a brincadeira deles foi em 2007, depois parei de ir para lá.

De 2005 a 2007, frequentei muito a comunidade. Até aula de teatro cheguei a dar, quando ia para lá. Minha bisavó, minha mãe, minhas tias e eu, vivíamos subindo a serra. Foi um momento mágico. Foi um contato que tive e que hoje esclarece algumas coisas da minha vida religiosa e familiar também.

Outra experiência que foi muito importante na minha formação foi o Festival de Inverno de Garanhuns (FIG). É um festival que ainda existe, acontece em julho e sempre foi uma porta para mim, para conhecer outros grupos. Faz 18 anos que vou para Garanhuns. Todo ano tô no festival. Desde 2000, meu avô materno mora em Garanhuns. Ele separou da minha avó e foi morar lá. Então, geralmente em julho, vou pra minha cidade e na volta vou pra Garanhuns, aí fico o festival inteiro.

Lá me lembro de ter assistido apresentações de todas as linguagens: teatro de palco, comédia, drama, tragédia, dança, teatro de rua e folguedos. Algo que me marcou muito foi

¹¹¹ Nos artigos acerca do povo Xukuru a que tive acesso, não encontrei referências a essa figura cômica, uma espécie de palhaço.

o ano que conheci o Cavalo Marinho. Apesar de já ter ouvido falar, quando criança, só conhecia por nome, mas nunca tinha visto. Na cidade de Arcoverde, que é próxima à minha cidade, tem uma mestra que dança coco (também tenho uma referência muito forte do Coco de Arcoverde). Eu a conheci e ela me falou dos passos do Cavalo Marinho e da relação com os festejos natalinos, com a festa de reis. Eu escutava e só balançava a cabeça, mas não estava entendendo, porque não tinha referência. Mas, certa vez, no Festival de Garanhuns fui para o palco onde se apresentam os folguedos e vi o Cavalo Marinho da cidade de Condado! Pensei: “Ah, isso é o Cavalo Marinho?!” Aí foi uma paixão!

Fui conhecer também um pouco do Cavalo Marinho em um festival de Coco que acontece em Arcoverde. Não lembro se foi alguém de Cavalo Marinho se apresentar lá, porque era à noite e eu não tinha participado dos eventos que aconteceram durante o dia. Mas, nessa noite, eles dançaram o mergulhão dentro do coco. Foi aí que entendi o que a mestra de coco de Arcoverde estava querendo me explicar sobre os passos. Depois, quando fui pro Recife, pra estudar dança na UFPE, fui pra Casa da Rabeca¹¹² assistir Cavalo Marinho. Fui me enfiando nos lugares que acho que me cabiam. Aí conheci a mestra Quitéria, lá do Recife mesmo. Eu a acompanhei de 2009 a 2011 e brinquei com ela no Cavalo Marinho Estrela Dourada. Vivenciei o Cavalo Marinho. Depois, voltei para Socorro, passei um ano e vim para Maceió.

O curso de dança na UFPE tem uma pegada muito forte com a cultura popular. A gente pensava em uma estética popular (como se fosse de rua), mas nossas apresentações não eram feitas na rua. No curso de dança, por exemplo, fomos dançar e estudar o frevo. O frevo é da rua, mas a proposta era também pensar eruditamente o frevo. Aí se ensaiava na caixa, na sala do laboratório de corpo. Até que surgia uma proposta: “Ah! Vamos dançar na praça!” Já tem alguns anos que tem um grupo, o Guerreiros do Paço, que estuda e faz frevo na praça. Esse grupo foi formado por pessoas que estavam na universidade, porém elas eram mais velhas que eu no curso. Depois o grupo se desvinculou da universidade.

Acontecia, num momento ou outro, de experimentarmos algumas coisas em espaços abertos. Fazíamos na praça da universidade, ou na frente do Teatro Santa Isabel, um espaço onde tivessem pessoas que pudessem ver o exercício. Mas, a maior parte dos nossos trabalhos ainda era na caixa. Era feito na caixa e, eventualmente, ia para a rua. Acho que isso acontece também no curso de Teatro da UFPE, pelo que vi dos meus colegas de teatro. É o mesmo caminho: do teatro para a rua. Acho que os trabalhos não era nem pensados para a rua. Acho que eles só iam ensaiar na rua porque não tinham espaço dentro

¹¹² Centro cultural fundado por Mestre Salu, localizado em Olinda, Pernambuco.

da universidade e, de certa forma, as pessoas que assistem dão o *feedback*. Quando cheguei aqui em Maceió, encontro esse mesmo pensamento, fazer na rua pra ter um *feedback*.

Mas, voltando à minha trajetória, tinha acabado a graduação em Dança e estava morando de aluguel no Recife. Do mesmo jeito que moro aqui, aquele perrengue de estudante de artes de universidade. Então, volto para Socorro, em 2012. Havia cursado dança porque minha nota no Enem não tinha sido boa. Não foi horrível, mas não foi boa suficiente para outro curso que eu quisesse em Recife. A dança, então, me daria uma resposta rápida dentro de Socorro. Antes de ir pro Recife, eu estava fazendo música com meu pai e fazendo teatro com minha mãe, mas também estava dançando. No início da pré-adolescência, minha mãe me jogou no balé. Aí pensei: “já que tô na dança, vou fazer faculdade de dança”. Mas, estava fazendo teatro dentro da comunidade. Quando acabou a faculdade, minha mãe ficou doente e voltei para Socorro.

Aí, em 2002, fui pro Festival de Inverno de Garanhuns e vi que tinha um curso de iniciação teatral lá, então fui fazer essa iniciação. Digo que esse foi o ano em que me profissionalizei, pois foi a primeira vez que me apresentei num “teatro de verdade”. As pessoas acham que teatro de verdade é quando é no edifício teatral, na caixa cênica. Pois, foi a primeira vez que me apresentei com teatro dentro da caixa cênica, com luz, com cortina, com figurino bonito. O figurino fui eu quem fiz, inclusive. Dança eu já tinha feito, mas teatro foi primeira vez. Pois, fiz o Enem de novo, pra prestar Teatro. Não quis fazer na UFPE de novo, porque já estava de saco cheio de ver as mesmas pessoas sempre no movimento artístico. No Recife disse: “vou embora para a minha terra!”. Mas, ia para o Festival de Inverno de Garanhuns, via as mesmas pessoas. Ia para o São João, ou para Arcoverde e também via as mesmas pessoas.

No SISU, passei em alguns lugares. Mas, decidi ir para Maceió, que era um lugar onde não conhecia ninguém. Também não conhecia a cena alagoana. Nunca tinha visto nada. Nunca tinha ouvido falar de nada artístico de Maceió ou de Alagoas. Minha mãe disse: “Mas, é o estado mais violento do Brasil! E você não conhece ninguém lá!”. Disse: “mãe, eu vou conhecer”. Aí eu vim.

Cheguei na Ufal em 2013. O Ivanildo tinha acabado de chegar e o Marcelo Gianini já estava aqui há dois anos. Quando cheguei, tive um choque em relação à UFPE. Primeiro porque aqui na Ufal o curso de Teatro não é dentro do campus. Os cursos de artes aqui são uma ilha! É um isolamento muito grande. Lá no campus ninguém sabe que os cursos de teatro habitam aqui. Quando cheguei, primeiro fiquei perdido. Me perdi porque não sabia que o curso era no centro, não era no campus. Saí cedo de Socorro, pra chegar cedo em

Garanhuns e pegar o primeiro ônibus pra Maceió, para fazer minha matrícula, toda aquela burocracia. Tinha de voltar no último ônibus, que saía cinco e meia da tarde. Quando chego em Maceió, vou direto para o campus. Chegando lá, ninguém sabia me informar onde eu devia ir para fazer a matrícula. Aí fui me informar na reitoria. “Ah, não é aqui, é lá no bloco de artes, na Sinimbu”. “Sim, mas eu não sou daqui minha senhora, não conheço nada em Maceió”. “Ah, é no centro”. Isso foi meu primeiro dia aqui em Maceió.

Sei que rodei um monte e enfim, entreguei os documentos, aquela coisa toda, mas não dava tempo de voltar para Garanhuns, pois já era seis horas. Ou seja, fiquei em Maceió. Aí, com um celularzinho velho, teco-teco, fui ligar pra família e pro povo de Garanhuns, dizendo que não tinha como voltar. Resumindo essa história, através do Julierme, que foi um ex-aluno daqui que também fez a iniciação teatral em Garanhuns, conheci uma garota, a Tamires. Era a única pessoa de Garanhuns que eu não conhecia, de todos os meninos de Garanhuns que estavam vindo para cá estudar. Aí conversei com Tamires e fui para a casa dela. Foi um alívio.

Quando cheguei aqui no Espaço Cultural e fiz a matrícula, conheci um monte de gente. Conheci o Marcelo, o Ivanildo, tudo muito de passagem. E iniciei a vida acadêmica um mês depois, quando vim de mala e cuia. Logo na minha calourada teve apresentação do grupo Clowns de Quinta. Eu já gostava muito da linguagem do Clown. Aí, dentro das vivências que tivemos nas disciplinas, veio uma inquietação minha e da Wanderlândia Melo de montarmos um grupo de pesquisa de máscara e nós fomos combinando. Em nosso primeiro período, a gente não tinha disciplina com o Ivanildo. Mas, fomos para o mural que tinha na frente da coordenação e vimos as linhas de pesquisa dos professores. “Ah! Tem aqui o professor Ivanildo, que estuda a comicidade! Vamos chamar ele?!” “Vamos!”. Então, nos corredores, encontramos ele: “Professor! A gente tá querendo montar um grupo de pesquisa em máscara, devido às nossas vivências em folguedos... Inclusive, acho que isso vai ser minha linha de TCC”. Ele respondeu: “Ah, que bom! Vamos conversar!” Mas, ele estava viajando bastante, pois estava se doutorando.

Por isso, continuamos conversando por e-mail e tivemos os primeiros encontros via Skype. Ele mandando referências e nós estudando, à distância. Quando ele voltou, foi bem no período que abriu o edital do Proinart¹¹³, que deu suporte para o grupo Nós e Quiprocós existir. A gente estava também muito próximo do grupo Clowns de Quinta. Eu e outras pessoas que não eram do grupo. Eram amigos, mas não faziam parte do grupo. Aí, o grupo Clowns de Quinta também se envolveu com a pesquisa de máscaras. Praticamente

¹¹³ Programa de Iniciação Artística, da Pró-reitoria de Extensão da Universidade Federal de Alagoas.

começaram a se fundir dois grupos em um, Nós e Quiprocós/Clowns de Quinta, pois todos do Nós e Quiprocós fizeram parte, de alguma forma, do Clowns de Quinta. Então, os dois foram andando em paralelo.

Pelo Nós e Quiprocós, fizemos algumas aulas-espetáculo de *commedia dell'arte*. Nós contávamos como foi o processo com as máscaras e, no final, apresentávamos microcenas, que eram células para a montagem do espetáculo que estávamos construindo. Fizemos, no máximo, umas 3 apresentações dessas aulas-espetáculo. Daí, em 2014, fomos para São Paulo fazer um curso com o Roberto Tessari, então voltamos e finalizamos a escrita do espetáculo. O curso com o Tessari nos deu mais subsídios para escrever o espetáculo e começamos a acelerar o processo, porque estávamos super atrasados, por conta dos prazos do edital. Dentro do projeto, o Nós e Quiprocós estava montando o espetáculo *Bater as Botas* e o Clowns de Quinta estava montando o espetáculo *Chiarlatane*, em processos muito próximos um do outro.

Nesse momento, fui convidado pelo grupo Clowns de Quinta para fazer um personagem de máscara no espetáculo deles. Enquanto eles usavam máscara de palhaço, eu fazia um *zanni*. Ou seja, eram dois espetáculos paralelos. Pelo Nós e Quiprocós, montamos e conseguimos apresentar o *Bater as botas* “malemá”, dentro do Filé, que foi um evento que aconteceu aqui na Ufal, depois que a gente voltou de São Paulo. E o *Chiarlatane*, apresentamos na ocupação do IPHAN. Digo “malemá”, porque a gente estava montando sem o olhar do diretor, pois o Ivanildo estava ficando muito tempo fora. Além disso, não houve uma vivência fora da Universidade. Ensaíávamos aqui dentro, às vezes no pátio. Mas, além dos alunos que assistiam, não tinha o *feedback* que a gente espera da rua, porque todos os espetáculos eram de rua. Ou seja, vivenciamos a rua dentro do pátio, mas não fomos para a rua com eles. Fizemos alguns exercícios na praça Sinimbu, mas foram poucos. A praça faz parte da Universidade, mas não fomos para lá devido à insegurança. Também porque os ensaios eram à noite e, de noite, a praça é um pouco violenta. Tem as pessoas que moram lá, os moradores de rua, alguns são usuários de droga e tinha muito assalto nesse período. Durante a noite a praça não era convidativa, só durante o dia.

Passávamos o dia inteiro aqui no Espaço Cultural. De manhã era o projeto de extensão, o Nós e Quiprocós. De manhã tínhamos algumas aulas pelo projeto e fazíamos pesquisa. De tarde eram as aulas da graduação e à noite ensaiávamos os espetáculos do Clowns de Quinta e também do Nós e Quiprocós.

Com o *Chiarlatane* fomos dar uma força para a ocupação do IPHAN e aproveitamos para fazer a apresentação de encerramento do projeto. Foi praticamente um ensaio aberto

dentro do IPHAN. Funcionou, mas acho que funcionou porque ensaiamos num espaço fechado e apresentamos também num espaço fechado. Foi a única apresentação, mesmo a gente querendo voltar. Voltamos para a Universidade para receber os *feedbacks*, porque planejávamos uma série de apresentações que não aconteceram. Os integrantes do grupo foram vivenciando outras coisas individuais, algumas pessoas saíram e o grupo não deu continuidade com o *Chiarlatane* por conta disso.

Em relação ao Nós e Quiprocós, depois do Filé nosso projeto acaba e aí o grupo também se desfaz, porque parte dos integrantes se formaram e foram embora. O Clowns de Quinta continua, mas não faço mais parte. O Clowns de Quinta faz tanto palco como rua. Tenho três experiências com eles. A primeira foi no processo de ensaio do *Chiarlatane*, que era meio dentro, meio fora da sala. Nesse período, eu estava voltando a experimentar o meu clown, pois fazia muito tempo que ele não saía. A gente experimentava em sala, em laboratório, dentro do Clowns de Quinta. Meu palhaço saiu uma vez, em uma cena que a gente fez dentro da Sala Preta¹¹⁴.

A segunda experiência foi dentro do Festal, com o *Cenas Clownssicas*, na praça Deodoro. Aí me coloquei à prova enquanto ator, pois estava na praça como palhaço e era a primeira vez que estava apresentando de fato o meu clown. Foram muitos desafios juntos. Voltar para a rua foi muito desafiador para mim. Em toda minha vida artística a rua esteve presente, mas, para mim, foi difícil ver no público pessoas diferentes, que não são do meu convívio. Além disso, nesse dia houve algum incêndio no centro da cidade e o corpo de bombeiros estava lá. O hidrante estava do lado do nosso local de apresentação. Aí, era a gente apresentando e os bombeiros trabalhando com o hidrante, ao lado. Eu estava preocupado com o incêndio, com a ação que eles estavam fazendo. Mas, meu “fogo” maior foi porque no público tinha uma senhora que estava sempre interagindo comigo. Aconteciam os jogos, as cenas de palhaço, mas sempre uma mulher falava diretamente com o meu palhaço. Isso realmente foi me colocar à prova, porque fazia tempo que eu não ia para a rua daquela forma, como ator e palhaço. E ver as pessoas diferentes foi bem interessante, pois tanto no palco, quanto na rua, sempre vemos as mesmas pessoas no meio artístico. Enfim, participei de algumas outras apresentações como ator convidado nos Clowns de Quinta, mas depois do fim do *Chiarlatane*, me voltei mais à vida acadêmica e me envolvi menos com o grupo.

¹¹⁴ Caixa cênica localizada no prédio do Espaço Cultural da Ufal, utilizada como sala de aula e laboratório de interpretação dos cursos de teatro da universidade.

Em relação ao curso de graduação em Teatro aqui da Ufal, é importante dizer que quando entrei no curso, o PPC que estava em vigência era de 2006. Esse projeto de 2006 é muito eurocêntrico e só vai mudar em 2015. Para mim, só em 2017 começa a se firmar o novo curso. No antigo projeto, já tínhamos a disciplina Teatro de Rua e Performance, que ainda existe. Quem deu a disciplina na época que cheguei foi o Ivanildo. Mas, na minha visão, acho que nem ele estava sabendo como organizar a disciplina, pois acho que também era a primeira vez que ele estava ofertando essa disciplina para o curso. Estávamos nos ajeitando entre alunos e professor. Não tivemos uma relação tão forte na rua, porque na minha turma tinha muitos *performers*. Fizemos alguns exercícios sobre a rua, mas também quase não fomos para a rua, de fato. Ficamos na filosofia, pensando o que é teatro de rua. Refletindo sobre o “na, com, para, de” rua. Até hoje lembro dessa sonoridade: “na-com-para-de-rua”.

Chegamos a fazer algumas práticas, principalmente no pátio. Houve também algumas pessoas que se arriscaram a ir para a praça Sinimbu. Mas, o que aconteceu no período em que estávamos na aula de teatro de rua: o MST ocupa a praça! Aí, vamos juntos com o MST, fazer teatro de rua com o MST. Mas, muita gente ficou com receio, com medo. Acho que com preconceitos também. Na época, fizemos cenas individuais para essa disciplina e duas das cenas foram apresentadas na rua. Uma foi performance e a outra foi um mini cortejo. Não fiz na rua, fiz no pátio. Fiz um personagem que já tinha feito antes, era relacionado ao *Chiarlatane*, relacionado a máscara.

Inclusive, antes a disciplina se chamava Teatro de Rua e Performance. No novo PPC isso mudou e foi ótimo, porque precisava mudar mesmo. Era necessária uma disciplina que abordasse só performance e outra só teatro de rua. No campo cultural, aqui em Maceió, tudo que é feito na rua é performance. Seja qual for a linguagem, é chamado de performance, parece que já está no inconsciente das pessoas, parece que é automático. Então, a vivência de rua deveria ser mais aprofundada em nossa formação. Nós, alunos e professores, deveríamos parar de ter medo de ir para a rua. A rua dá muitas respostas para que o debatemos em sala de aula. Afinal, a rua é também uma sala de aula!

Em algumas outras disciplinas, com o Washington D’anunciação e o Acioli¹¹⁵, também tivemos algumas experiências na rua, a partir dos folguedos. Na disciplina Projeto Integrador, com o Washington, a gente vivenciou a praça. Essa disciplina estava relacionada ao folguedo dos Bandos. É um folguedo daqui, em que as pessoas se fantasiam e brincam. Com ele, trabalhávamos a parte cenográfica, figurino e maquiagem

¹¹⁵ José Acioli da Silva Filho, professor do curso de Teatro da Ufal.

dos folguedos. A turma da disciplina do Washington era difícil de trabalhar, pois havia muitos evangélicos, cristãos, todos com muitos pudores dentro da sala, mas até que eles se permitiram brincar. Fomos expandindo os exercícios, da sala para o pátio e do pátio para a praça. Entre os próprios alunos havia a necessidade de sair da sala de aula. Então, nos permitimos ir para a praça, fazer o cortejo e voltar. O Washington toca pífano, aí ele ia tocando pífano ou alguém ia tocando mais algum instrumento e cantando. O cortejo ia do Espaço Cultural para a praça e voltava. Com o Washington tivemos Projeto Integrador 1, Jogos teatrais 1, Filosofia da Arte e Iluminação.

O Acioli também já estava começando a envolver folguedos dentro das disciplinas dele. As disciplinas começavam a misturar os dois PPCs, de 2006 e 2015. Na disciplina do Acioli, a gente também vivenciou a rua, mais especificamente a praça. Dentro da disciplina, brincamos com os personagens do cancionário popular, trazendo as lembranças das coisas que a gente ouvia quando era criança. Relacionamos as lendas e aspectos que envolviam o mito e a mitologia na nossa infância com o folguedo do Bando. Aí fiz uma máscara corporal, que existe lá em Pesqueira, que se chama Caipora. Essa máscara é do carnaval. Fizemos um cortejo aqui na praça com esses personagens e depois fomos vivenciar o folguedo lá na Praça dos Martírios, que é uma praça em frente ao antigo palácio do governo (atual Museu Floriano Peixoto). Nesse trabalho, se juntaram as disciplinas Projeto Integrador e Figurino.

Mas, mesmo essas disciplinas que foram voltadas para os folguedos, não vivenciamos de fato os folguedos, pois não fomos às comunidades, participar, conhecer os mestres, brincar com eles. Não tivemos essa relação. Acho que os alunos queriam vivenciar, mas, como dentro da disciplina não houve o interesse do professor, não tivemos essa relação.

Saindo do tema dos folguedos e tratando novamente do teatro de rua, dentro da disciplina História do Teatro Alagoano, com o Ronaldo¹¹⁶, a gente conhece um pouco da história do teatro aqui do estado e vê um pouquinho do teatro rua alagoano. No conteúdo da disciplina, o teatro de rua está presente. Mas, nesse período em que fiz minha graduação, na cidade quase não havia apresentação de teatro de rua, quase só havia palco.

Durante o curso não vivenciamos nada especificamente alagoano. Regional sim, nordestino, mas nada alagoano. A minha turma ainda tentou montar um texto que o Homero tinha feito há “cinquenta mil anos atrás”, mas o trabalho não chegou a ir pra frente.

¹¹⁶ Professor Ronaldo de Andrade.

Trabalhamos com Ariano Suassuna e Graciliano Ramos – que é daqui, mas nem sempre é tido como daqui. Até tive uma busca por poetas alagoanos. Dentro dos exercícios de leitura, trouxemos Ledo Ivo e Jorge de Lima, que são poetas daqui de Alagoas, mas só. Basicamente foi uma iniciativa de alguns alunos, de buscar o que é nosso.

Acredito que a cena regional entra na universidade por necessidade de contato, mesmo. Foram muitos questionamentos dos próprios alunos e professores, porque aqui é um estado muito rico culturalmente e a universidade não tinha contato com essa cultura. Não havia nem o interesse do curso de Teatro de se aproximar desses folguedos, dessas pessoas que fazem cultura dentro do estado. Mas, isso foi aos poucos. Em 2014, quando entrei na universidade, isso ainda dependia muito do interesse do aluno. Por exemplo, o professor passava alguma pesquisa e o aluno ia pesquisar alguma coisa próxima a um folgado, ou às pessoas que fazem arte na rua. Acho que foram os questionamentos dos próprios alunos que fizeram o PPC mudar.

Alguns alunos participaram de todo o processo de mudança do PPC. Só participei de duas reuniões do colegiado sobre esse assunto, mas não acompanhei todo o processo. Na época, nosso centro acadêmico era igual repartição pública: existe, mas não funciona. O centro acadêmico deste ano está mais atuante do que os centros acadêmicos que existiram até hoje, durante essa minha vida acadêmica. Durante esse período de mudança de PPC o centro acadêmico não esteve presente, pois nem estava vivo.

Como falei anteriormente, tivemos poucas referências de teatro de rua, pois quase não tivemos oportunidade de assistir apresentações. Então, em 2015, volta o Festal – Festival de Teatro de Alagoas, aí, ao longo das edições do festival, teve uma apresentação de rua com o Clowns de Quinta e uma contação de histórias na rua, *Os Filhos do céu e os corações de tambor*, do coletivo Heteação.

No ano seguinte, se não me engano, aconteceu também o Festijal - Festival de Teatro para Infância e Juventude de Alagoas, organizado pela Cia Nega Fulô. Aí teve também uma micro apresentação de rua. Também nesse período, o grupo Joana Gajuru faz duas apresentações do espetáculo *Uma canção de guerreiro no chumbrego da orgia*, e eu pude assisti-las. Vou chamar de ensaio aberto, porque eles estavam voltando. Foi um voltar “das profundezas do teatro”. Foi uma apresentação na praça do Deodoro e uma na ocupação da praça Centenário. Estava acontecendo em Maceió, um movimento de ocupação cultural das praças, o Sururu Lab. Aí dentro dessa ocupação, o Joana Gajuru estava lá. Geralmente, as apresentações de teatro de rua ou dança de rua acontecem no centro comercial de Maceió. Os grupos vão para o calçadão, onde há uma diversidade de

público, ou para a praça Deodoro, para ter o Teatro Deodoro como ponto de encontro.

Ver o Joana Gajuru foi importante, porque eu conhecia algumas pessoas do grupo e nunca os tinha visto em cena. Eles são quase a velha guarda do teatro alagoano, apesar de que velha guarda é a ATA¹¹⁷, então, eles são a geração “intermediária” do teatro alagoano. Dentro do grupo só tinha visto uma pessoa em cena. A única integrante do grupo que eu já tinha visto em cena era a Ticiane Simões, a Tici, que também foi aluna aqui, da graduação. Conhecia o grupo de nome, conhecia as pessoas do grupo, mas nunca tinha visto eles apresentando nada. Aí fui para conhecer o grupo e ver a Tici. Assisti ao espetáculo e, mesmo tendo coisas que enquanto aluno, enquanto pensador de teatro, não faria daquela forma, fui ver uma segunda vez, sem um olhar crítico, mas com uma relação de admirador. Enquanto jogo, no espetáculo aconteciam coisas muito interessantes, porque tinha cachorro, tinha bêbado, aquela interação da rua. Alguns atores tinham jogo de cintura pra lidar com as interferências, outros não, mesmo tendo vivenciado a rua eternamente. Todos são muito bons, mas tinha uns que não sabiam segurar a interação com o público, voltavam muito rápido, não conseguiam jogar diretamente com a rua. Alguns parece que sempre tinham uma bengala, que era uma pessoa da cena... Mas, foi interessante de ver.

Fora isso, nesse período que tô em Maceió, veio o Galpão – que não considero teatro *de rua*; vieram os Clowns de Shakespeare, mas com espetáculo de palco; e a gente sempre ouve falar muito do Imbuaça, de Sergipe, mas eles não chegaram a se apresentar aqui por esses anos.

Em 2015, fui para a Escola Técnica de Artes (ETA) da Ufal, cursar o Técnico em Arte Dramática, à noite. Aí fui ter aula com o Toni¹¹⁸, de teatro de rua. A propósito, se tivesse passado (porque fiquei na lista de espera), atualmente estaria fazendo moda. Enfim, na Escola Técnica fui ter aula de teatro de rua com o Toni. Como uma extensão do curso técnico, minha turma teve uma vivência de perna de pau, mas não fiz, porque era à tarde e chocava com minhas aulas na graduação. Mas, em 2015, na disciplina Teatro de Rua, tivemos aula com o Toni. O problema é que quando fomos cursar Teatro de Rua já estávamos em período de montagem e nossa montagem não era de rua. Por isso, não pudemos vivenciar tanto o teatro de rua. Acho que a minha turma foi uma turma experimental para o curso como é hoje, porque tinha acabado de entrar em vigência um novo PPC para o curso.

Enfim, tivemos alguns exercícios de rua dentro de sala, mas não vivenciamos tanto

¹¹⁷ Associação Teatral das Alagoas.

¹¹⁸ Professor Toni Edson.

a rua. Montamos um exercício cênico de rua, que foi apresentado no pátio e se chamava *Beatriz*. Fizemos exercícios para vivenciar o jogo, o olhar, a interação, jogos pedagógicos para pensar o teatro de rua. Nisso, nossa turma propõe a música *Beatriz*, de Chico Buarque. Então, começamos criar um enredo para essa música. Aí todas as ceninhas criadas dentro da disciplina estavam dentro desse exercício e costuramos com jogos que vivenciamos em sala de aula, como o Jogo do bastão e jogos com panos, lençóis e tecidos que têm uma estética muito interessante. Manipulamos o tecido e construímos *links* de cena com o próprio tecido. Um dos primeiros exercícios que fizemos na disciplina, foi um cortejo, tocando e cantando e usamos isso no dia da apresentação final. A gente sai em cortejo – eu tocando caixa, para tentar aproximar as pessoas que estavam em aula ou no pátio do espaço cultural. Nisso, começam as cenas/falas da música *Beatriz* e, na sequência, o jogo do bastão. Dentro do jogo aparecem algumas esculturas corporais, que foi algo que havia surgido dentro do exercício, em aula.

Já a montagem que fizemos ao mesmo tempo do exercício de teatro de rua, foi para caixa cênica. Se tivéssemos ido para a rua, teria sido outra coisa. A gente montou *Pinóquio/Disney*. Minha turma da ETA também foi muito difícil de trabalhar. Só pego turma difícil, com muitos evangélicos, muitos cristãos, pessoas com muitos pudores. Na minha turma tinha trinta pessoas, se formaram dezoito. Dentro da turma, apenas quatro não eram evangélicos ou cristãos. Os professores, em respeito aos evangélicos e cristãos da turma, também não aprofundavam alguns temas e não tocavam no assunto religião. Decidimos então montar Pinóquio. Mas, qual Pinóquio? O Pinóquio do livro ou o Pinóquio da Disney? Começamos a experimentar personagens, fazer oficinas e estava muito a florada em mim a máscara.

A direção era do professor Alex e ele sempre trabalhou numa coisa muito colaborativa. Assim, de certa forma, as direções foram os alunos que fizeram. Como vivenciei muitas outras coisas de teatro, na graduação e na vida, e não sou de ficar calado, fui dando umas direções, de máscara e de personagens. Em seguida, no processo, entraram também o Toni e o Davi Farias, com outras direções. Ou seja, a direção foi bem colaborativa. Juntou as direções de Emerson, Alex e de um conjunto de professores. Para mim, o espetáculo *Pinóquio* poderia tanto ser de rua, como poderia ser de palco, como ele foi. O meu personagem era totalmente rua, devido ao fato dele ser do circo, era meio palhaço, e devido ao uso da máscara, tinha uma relação muito próxima com a plateia. De certa forma, todos os outros personagens tinham um contato muito direto.

A temporada foi na Sala Preta e, na última apresentação, teve uma criança que entrou em cena e agrediu a vilã da história. A personagem era o cocheiro do Pinóquio, mas,

como quem fez foi uma mulher, virou a cocheira. A criança subiu no palco e bateu na cocheira. Aí, tivemos que ter jogo de cintura. Nessa cena estavam os três vilões e eu era um deles. A vontade era de colocar a criança no lugar dela e dizer “pai, tira ela daqui!”, né!? A cena é a seguinte: a cocheira vai pegar o Pinóquio e leva-lo para a Ilha dos Prazeres. Mas, nesse momento a criança entrou dizendo: “Você não vai levar ele não!” Só que a criança começou a chutar e dar murro na atriz. A cena tem uma atmosfera bem dramática, bem pesada, porque tinha um jogo de luz. Então, a atriz disse para a criança: “Pare, senão eu vou levar você!”. A cocheira tem uma risada maquiavélica, inclusive, as crianças chamavam-na de bruxa. Aí a criança fez uma cara de assustada e a atriz a colocou de volta na cadeira. Mas, quando a atriz estava voltando para a cena, a criança ainda disse: “vou pegar você na saída!” Teve outras interrupções assim, que foram acontecendo, que a gente teve que lidar.

Teve um exercício cênico bem pesado que a minha turma da ETA fez, mas que não participei, porque estava em São Paulo no período. Foi a *Boate Kiss*. Essa experiência começou na rua e depois foi para a Sala Preta. Era uma vivência de coisas de Stanislavski, de pensar sobre o sentimento causado pelo enredo boate *Kiss*. Só vi vídeo e fotos. O processo de criação se deu na rua, pois era aquela coisa de estar na rua, mas indo para a boate. Inicialmente a proposta era ficar só na área externa, vivenciando o que acontece fora da boate, mas depois o exercício acabou também tendo uma parte interna. A turma do ano seguinte fez um exercício tratando de um extermínio, violência urbana, que aconteceu na rua. O trabalho foi feito no estacionamento do Espaço Cultural. Também foi uma experiência muito forte, era Stanislavski na rua, com sentimento. Quem dirigiu foi Davi Farias. Esse exercício eu assisti.

Atualmente, na graduação, o esforço de fazer um diálogo com os folguedos, com a máscara, com o circo é muito forte, enquanto que na Escola Técnica, no período que cursei, isso não foi forte. No curso técnico são só dois anos e é tudo vivenciado na prática, não tem um pensar aprofundado. É muito rápido o momento de pensar. Por isso que fiz a ETA, porque enquanto pensava na graduação, praticava na escola técnica. Muitos alunos da graduação estão fazendo isso ou o inverso. Além disso, nos possibilita conviver com outros professores, ter outras vivências.

Meu TCC trata de pedagogia da máscara. São três focos, o primeiro é o grupo Nós e Quiproquós, enquanto experiência de grupo de pesquisa, de formação de pesquisadores da máscara. O segundo momento foco é o ensino e estudo da máscara para a formação de professores, que é o que vivenciamos dentro de sala de aula, na disciplina Pedagogia

das Máscaras Cênicas. Já o terceiro foco é o experimento da máscara enquanto espetáculo cênico, que tô vivendo no processo de montagem do 4º módulo da ETA, no espetáculo *À direita de Deus pai*, dirigido pelo Toni. Ou seja, são atores usando máscaras. Enfim, a intenção é analisar o uso da máscara a partir de três olhares: do pesquisador, do professor/formador e do ator, mas não sei se vou dar conta de falar de tudo isso.

Do riso ao choro, do palco à rua, uma trajetória formativa pelos olhares e palavras de Waneska Pimentel¹¹⁹

Intensidade. Para mim, essa é a palavra que sintetiza a sensação de conviver com Waneska. Acompanhei seu trabalho em Maceió por cerca de quarenta dias, pude vê-la em distintos papéis, mas sempre com tons e sons fortes. No dia da presente entrevista, doutora Waneska me recebeu em seu escritório de advocacia e pediu que eu aguardasse um instante, enquanto ela atendia um cliente. Logo depois, Waneska troca de máscara e assume seu lado artista e educadora, compartilhando comigo, por duas horas, parte de suas histórias junto ao importante grupo Joana Gajuru e em diversos espaços formativos. Expressando-se com desenhos, gestos e com sua fala rápida, Waneska trouxe uma infinidade de temas e reflexões extremamente pertinentes para o teatro de rua. Sua intensidade dançou por entre muitas piadas e notável senso de humor, mas visitou também diversos lugares dolorosos, marcados especialmente pelos momentos de luto vividos junto ao grupo do qual faz parte há décadas. Revivendo o momento da entrevista, ouvindo os áudios e transcriando este texto, eu mesmo chorei algumas vezes. Espero que ele sirva de registro histórico, mas que tenha também certa potência estética, digna da beleza e dos sofrimentos dos caminhos dos Gajurus.

Na pequena capital, de gostos simples e desejos modestos, havia, poucas escadas e ignoravam-se completamente os elevadores. [...] Sempre escolhido, S. Excia. [o governador] determinou exibir gratidão: realizar uma obra que o perpetuasse. [...] Tudo ponderado, S. Excia. resolveu edificar um teatro. Era o que necessitava a capital. Davam-se ali representações de amadores, apareciam, com modéstia, companhias cambembes, cinemas vagabundos, mágicos e hipnotizadores. Espetáculos verdadeiros não se conheciam. O projeto foi bem recebido, cresceu. Mas para executá-lo faltava numerário. [...] Decidiu-se, portanto, para levantar o teatro, arranjar na Europa um empréstimo, que no decorrer dos anos subiu extraordinariamente. [...] A quantia que chegou ao Brasil deu para muita coisa, e a parte visível dela converteu-se enfim no teatro anunciado longamente na imprensa. [...] Vencidos diversos contratemplos, o prédio se inaugurou, vistoso, com louvores gerais, e logo na estréia adquiriu fama. Uma companhia italiana cantou lá o *Rigoletto*, *Aida*, *Barbeiro de Sevilha*. Alcançou aplausos calorosos e morreu quase tóda de febre amarela.

Teatro I. Graciliano Ramos.

Cursei o que hoje é a Escola Técnica de Artes (ETA) da Universidade Federal de Alagoas (Ufal), mas, na época em que fiz, era o Curso de Formação de Ator. Não

¹¹⁹ Entrevista com Waneska Pimentel, realizada por Alexandre Falcão de Araújo, no escritório de advocacia da colaboradora, em Maceió/AL, na manhã de 18 de maio de 2018. Transcrição de Francimeire Lima. Transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

precisávamos nem ter o segundo grau concluído pra entrar no curso. Podíamos entrar tendo feito a antiga oitava série, então, a maioria de nós entrou bem novinha. Quando entramos, logo no princípio, fomos fazer vários espetáculos. Eu era de uma turma anterior à turma dos fundadores do grupo Joana Gajuru, por isso não sou fundadora do grupo. Mas, acompanhei a criação do grupo, estava presente nas apresentações. Quando eles já estavam se formando no curso eu estava entrando. O Abides de Oliveira, a Ane Oliva, a Tereza Gonzaga¹²⁰, o Regis de Souza e a Diva Gonçalves¹²¹, todos que, de uma forma ou de outra, atualmente têm grupos de teatro de rua, passaram por um período no Joana.

Na época em que comecei o curso não tínhamos teatro de rua nem no curso, nem na cena alagoana. Tínhamos situações esporádicas, mas não tínhamos nenhum grupo que se arvorava nessa seara, se intitulando e se apropriando dessa questão da rua. Na época também praticamente todos os equipamentos teatrais de Maceió estavam fechados. O Teatro Deodoro estava fechado, não tínhamos nenhum equipamento aberto, em pleno funcionamento. Até hoje não temos um teatro municipal, só temos um teatro estadual, ou seja, ainda temos poucos equipamentos.

Então, aconteceu em Maceió uma oficina com o grupo Imbuaça, com o Lindolfo Amaral, mas não fiz. Na época em que fazia o curso de Formação do Ator, não me enxergava no espaço “rua”, até dizia: “eu não sou uma atriz de rua”. Estava começando a fazer teatro e já tinha problemas no espaço fechado, então imaginava que na rua teria problemas bem maiores, porque é preciso ter uma autoestima muito grande pra ir pra rua. Depois de um tempo também comecei a fazer Direito, concomitante ao curso de teatro. Além disso, era muito nova, de idade, aquilo tudo para mim era muito complicado e até hoje digo que tem coisas que um ator ou atriz para ir para rua tem que estabelecer na cabeça, pois fazer teatro de rua perpassa até nossa construção enquanto pessoa.

Na rua ficamos muito vulneráveis, pois há muita exposição. Na época em que comecei a fazer teatro, a rua era o “subteatro”. Ainda hoje esse pensamento preconceituoso existe, mas é muito menor. Hoje, obviamente, galgamos trilhas e mais trilhas, mas na época, há 25 anos atrás, o teatro de rua era tido como “subteatro” pelo próprio meio teatral. Pela própria história de como o teatro de rua se forma, se fomenta dentro do Brasil, associado a movimentos revolucionários, era sempre associado a um teatro extremamente popularesco, um teatro quase que de improvisação, um teatro improvisado, o que não é verdade, essas construções conceituais estão equivocadíssimas.

¹²⁰ Abides de Oliveira, Ane Oliva e Tereza Gonzaga atualmente integram a companhia La Casa.

¹²¹ Regis de Souza e Diva Gonçalves são fundadores da cia. Nega Fulô, criada em 2002 e que segue em plena atividade.

O teatro de rua era tido como o teatro dos super esquerdistas, dos super *undergrounds*, então se o meio teatral nos via assim, imagine o resto do universo. Por isso, essa percepção tinha também que ser reelaborada na nossa cabeça, porque, sendo sincera, todos que estávamos ali, vínhamos, de uma forma ou de outra, de uma construção extremamente burguesa, que precisou ser desconstruída. Nossas referências eram a TV e o teatro de palco italiano.

Daí, o que aconteceu: a Diva engravidou – inclusive sou madrinha da filha mais velha dela – e o Joana Gajuru precisava viajar para o Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau. Eles não tinham atriz pra substituir e eu tinha visto o espetáculo *Uma canção de Guerreiro no chumbrego da orgia* (1995). Eles já eram meus amigos, acompanhei o processo, fui para os ensaios, no dia da estreia fiquei ajudando, segurando material, fazendo a produção, então sabia lidar com aquela gestão.

Aí, como eles precisavam de uma atriz, fui fazer o espetáculo pra ajudar a Diva, porém, falei: “Gente, mas eu não sou de rua!”. Só que isso foi desconstruído quando botei o primeiro pé na rua, pois aí falei: “Gente, eu nasci para a rua!”.

Me descobri e descobri que precisava estudar muito e ver muito teatro de rua. Naquele período tentei achar estudos, mas não encontrei, ninguém escrevia sobre rua, ninguém falava sobre isso. Os professores que nós tínhamos, quando eu dizia alguma coisa sobre o teatro de rua, por exemplo: que a rua tem um estado de atuação presente, que é diferente do teatro de palco, eles olhavam para mim com desconfiança. Estava experimentando aquilo, estava “estudando” numa escola prática, o grupo Joana Gajuru, que me dizia: “eu, necessariamente, tenho a quebra da quarta parede, mesmo que eu não queira quebrar, a parede é quebrada, a quebra é imposta!”; mesmo que eu diga: “meninos, não interajam com a plateia!”, estar interferindo no espaço já pressupõe condição *sine qua non* de quebra da quarta parede.

Entendo que, quando interferimos em um espaço, estamos nos inserindo dentro de um espaço que não é “criado para as apresentações teatrais”. Então, na época, já percebia isso, percebia o estado de atuação presente. Quando subo num palco italiano, por mais que saiba que vou quebrar uma quarta parede, por exemplo, praticamente ensaio sabendo para onde a plateia vai e como consigo lidar com as interferências da plateia. Geralmente sei que tipo de plateia tenho e que tipo de interferência posso ter. Vou dar um exemplo muito claro, que dou em aula: quando digo que um espetáculo é para maior de 12 anos, sei que não vai ter criança, então sei que não vou ter nenhum improviso com criança. Na rua, não consigo fazer nenhuma previsão, então preciso de um estado de atuação presente. Fui entender isso na Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo, em São Paulo (o Joana

Gajuru foi convidado para se apresentar na Mostra) e também em exposições do Licko Turle, nos encontros da Rede Brasileira de Teatro Brasileira (RBTR). Fomos ao Rio Grande do Sul pela primeira vez, num encontro da Rede, e vi o Licko falando sobre isso. De repente, me reuni com pessoas que faziam a mesma coisa que eu e percebi que nós temos, sim, especificidades. Quando pleiteamos o primeiro edital de teatro de rua, junto à Funarte – inclusive, na época, fui relatora das atas – nós dissemos que não é salutar estarmos dentro do mesmo edital que as demais modalidades teatrais. Defendíamos que havia especificidades e que precisávamos, sim, ser fomentados. Depois, com o movimento da RBTR, conseguimos conquistar o edital do prêmio Artes na Rua, da Funarte.

Naquele momento, quando me reúno com meus pares, com parceiros que também fazem o mesmo tipo de teatro que eu e que se angustiam da mesma forma como nos angustávamos, é que entendo um pouco melhor as nossas especificidades, que estão sendo faladas anos depois. Mas, eu já dizia isso para os meus professores da Ufal, porque a vivência me dizia, era empírico o que eu dizia: o estado de atuação de rua é presente, e é completamente diferente do palco, porque não faço ideia do que vai acontecer; estou interpretando e vivenciando e tomo as resoluções. Comecei a construir também, a partir da vivência que tinha, determinadas metodologias, até para trabalhar com outros atores, mas isso vou contar mais adiante.

Bem, voltando ao que estava contando antes: fui pro Joana e me descobri. Substituí a Diva, fui convidada pra ficar no grupo e não saí mais. Comecei a estudar o teatro de rua. Assim como eu, outros integrantes do Joana também têm esse estudo, como o Abides (que é um estudioso da área, um dramaturgo especializado nisso), o Regis e o Reginaldo Meneses. Com o tempo, passamos a ser referências para direção de espetáculos e para oficinas de teatro de rua.

Quando entro no Joana, fico enlouquecida, numa grande adrenalina, pois não conseguia entender bem nosso fazer e tentava estudá-lo. Inclusive, recebi um puxão de orelha muito grande na Mostra Latino-Americana. Esse puxão de orelha veio da produtora do Udigrudi¹²²: eles viram uma apresentação nossa, no Centro Cultural Vergueiro, em São Paulo, num espaço aberto. Fizemos um cordel¹²³, e ela ficou impressionada com a projeção que eu conseguia fazer, que era absurda, e ela perguntou no outro dia, no café da manhã: “menina, como é aquilo, como é a técnica que você faz?” E eu respondi: “eu simplesmente falo!”. Tive que escutar meia hora dela dizendo: “isso não existe, você tem que estudar, não

¹²² Grupo fundado em Brasília, em 1982. É um dos mais antigos grupos de circo teatro contemporâneo do Brasil.

¹²³ Waneska se refere a um teatro de cordel, estilo aprendido pelo grupo Joana Gajuru com o grupo Imbuça e este, por sua vez, com o Teatro Livre da Bahia.

é assim, você não fala, somente”. Aí que fui começar a entender as questões fisiológicas.

Isso me lembra que costumava dizer que para fazer teatro de rua, precisa de potência vocal. Naquela época, os espetáculos não eram microfonados, então para estar na rua precisávamos do grave, de uma voz com projeção, porque por vezes os artistas querem muito fazer teatro de rua, mas os corpos têm especificidades fisiológicas. Inclusive, um dia desses conversei com o professor Geová Amorim¹²⁴, sobre as especificidades fisiológicas da questão vocal, da emissão vocal para o teatro de rua. Hoje em dia é possível suprir com tecnologia essas limitações, mas nem todo grupo pode suprir, porque exige um equipamento muito bom, equalizado perfeitamente, senão prejudica todo o espetáculo. Imagine que para fazer nuances com a voz, no teatro de rua, não basta só entender de técnica vocal, é preciso que, fisiologicamente, o ator tenha um aparato de projeção, com uma voz que consiga amplitude, não é?

Tenho alunas e alunos maravilhosos que não conseguem a amplitude necessária para o teatro de rua, não por conta de não fazer técnicas de emissão, mas porque fisiologicamente todos temos um limitador. Inclusive, é preciso que os professores de teatro de rua entendam isso, porque eles ficam: “Você está falando muito baixo!” Tenho alunas do curso técnico que tentam uma maior amplitude, mas o que acontece? Elas perdem modulação, perdem a qualidade de atriz, perdem sua própria dramaturgia, porque se elas precisam emitir a voz muito alta, elas não conseguem modular... E isso só consegui perceber melhor como educadora, depois que passei a dar aula e dirigir vários espetáculos. Foi na prática que passei a entender o que eu exigia.

Já tínhamos fonoaudiólogos, tínhamos a Gabriela, mas o Geová veio agregando. Eu o conheci quando ele era professor da UNCISAL¹²⁵, porque minha irmã também é professora dessa Universidade, do curso de fonoaudiologia. Minha irmã, logo que se formou, me disse: “nem todo mundo pode fazer teatro de rua, Waneska, porque é fisiológico...”. O professor, quando vai dar aula, aquece o elenco e tudo mais, mas se o ator tem um limitador de emissão, isso tem que ser respeitado, porque senão ele vai ter um calo vocal, ele vai destruir seu equipamento de trabalho.

Então, tive essa experiência, quando uma aluna disse no ensaio “se eu falar mais alto, vou ficar rouca”. Já tinha percebido, por isso, falei pra ela: “imita tecnicamente”. Ia colocá-la com um pedestal, com microfone, mas vi que não era necessário, porque nesse caso tinha outros alunos juntamente com ela. Mas, temos limitadores. Vou dar um exemplo, quando alguém diz: a Fulana fala baixo e a Beltrana, quando entra, fala alto, isso não é

¹²⁴ Fonoaudiólogo, professor da Ufal.

¹²⁵ Universidade Estadual de Ciências da Saúde de Alagoas.

absolutamente correto do ponto de vista pedagógico. A Fulana fala dentro do máximo do limitador dela, é o que ela está conseguindo, ela está num esforço sobre humano para tentar emitir mais alto. Ela está numa coragem muito grande de se arriscar... E, a atriz, depois de alguns anos, pode vir a entender isso.

Como professora, tenho que ter responsabilidade com a saúde física daquele ator. Então, tenho que entender que ele está no limite, quanto mais exijo, posso trazer problemas muito graves para esse ator, porque ele vai achar que não tem a competência profissional para aquilo, e não estamos falando disso, estamos falando de outra coisa. Isso acontece também no canto. Por exemplo, para fazer um musical, não dependo, necessariamente, só de afinação, muitas vezes é necessário um timbre específico. O teatro de rua também passa por questões parecidas.

Quanto a mim, especificamente, não preciso aquecer vocalmente para entrar em cena, porque já testei isso com o Geová. Inclusive, ele leva o meu estudo de caso para os seminários dele: a minha voz não aquecida e minha voz aquecida não têm diferença. Brinco com o grupo, falando: “ó gente, eu não preciso aquecer, aqueço porque estou querendo”. Mas, obviamente, temos que aquecer junto com o grupo e tudo mais. Alguns atores precisam aquecer para conseguir que a emissão seja perfeita, que a emissão tenha um volume, mas também preciso aquecer, é claro, porque não posso, de repente, acionar um volume, pois minhas cordas vocais vão ficar arreventadas, não é? Mas teoricamente, consigo esse registro, esse volume, sem aquecer. Foi aí que fui entender a fisiologia e dizer: “que coisa, não é só assim: sair falando?!”.

Pedimos para o Geová, quando ele ainda estava na UNCISAL, para nos dar uma oficina de criação de tipos, foi quando disse: “esse homem tem que ir para Ufal”. Aí abriu uma vaga de voz para o Curso Técnico de Arte Dramática da Ufal - foi até minha irmã que contou para ele do concurso – aí, no último dia, ele se inscreveu. Mas, estava contando que, antes de ele ir pra Ufal, fizemos, pela primeira vez, uma oficina com ele, onde ele nos passava tecnicamente o que precisávamos. Por exemplo, como é que modulamos a voz para determinados personagens? Fazíamos tudo empiricamente. Descobrimos que não precisávamos sofrer e nos arreventar tanto.

E o conhecimento é poder, sempre digo isso para os alunos. Quem faz teatro precisa conhecer o seu corpo. Tanto que digo que o aquecimento de cada um tem que ser individual, porque, por exemplo, tenho um problema no pé, no tendão de Aquiles, então, tenho que aquecer muito o tornozelo, porque senão vai doer durante o espetáculo. O outro ator tem um determinado problema e precisa dar uma atenção específica a ele e, assim por diante. Sempre digo, e os meninos estranham: “aqueçam onde vocês têm mais

necessidade”.

Sei que preciso de um preparo físico para estar na rua e percebi também que o gasto energético é muito grande. Estamos falando de fisiologia e também de respiração, do ator de rua trabalhar para ter uma emissão vocal adequada. É necessário um trabalho de diafragma “sem tamanho”, principalmente quando ele canta. A rua tem também uma dramaturgia cênica e, se o ator tem consciência disso, ele otimiza o trabalho. Não é que para estar na rua é preciso fazer isso ou aquilo, mas a consciência da dramaturgia cênica da rua otimiza, potencializa o trabalho.

Nas minhas aulas não faço aquecimento coletivo, só se a turma quiser, mas já vou avisando: cada um tem que ser responsável pelo seu aquecimento, cada um tem que entender suas necessidades. Se, por exemplo, tenho um problema no braço e vou manipular boneco, tenho que aquecer muito mais do que alguém que não vai manipular boneco.

Nos processos do Joana, temos dois tipos de aquecimentos, pois o grupo tem também um aquecimento coletivo. Mas, nos espetáculos que dirijo, há uma resistência do próprio grupo, quanto aos aquecimentos individuais. Digo: “fulano, você tem esse problema, você tem que dar atenção, você vai usar muito essa parte...”, tem que ser um algo a mais. Até faço um aquecimento coletivo para a energia, e depois digo: “agora, quinze minutos de aquecimento específico onde você vai precisar mais, onde você tenha algum problema”. Essa necessidade do aquecimento específico foi outra coisa que percebi, não percebi só na rua, mas para a rua percebi muito mais, porque fisicamente o impacto tende a ser maior, não é?

Para mim, o físico vai interferir em tudo, até na respiração. A rua me fez perder quarenta quilos. Ou perdia quarenta quilos ou não conseguia fazer o espetáculo! Percebi que meu trabalho de atriz estava prejudicado, porque era extremamente sedentária, então hoje tenho quarenta quilos a menos, pois para a rua precisava de agilidade e força. Mesmo gordinha, na época, um professor chegou para mim e disse: “olhe, mesmo acima do peso, você consegue estar melhor do que vários atores em cena, imagina se você perder peso?!” Foi muito interessante, porque no começo eu estava bem gordinha e agora estou mais magra. Não que esteja bem magra, mas, estou menos parruda. Com os quarenta quilos a mais, podia estar no palco italiano até hoje, sem problema nenhum, mas porque gosto tanto da rua, porque é o que amo fazer, perdi quarenta quilos.

Mas, enfim, voltando ao início do Gajuru, percebi as especificidades que a rua tem, entendia isso e queria estudar. Não encontrava textos sobre o assunto e as redes e festivais foram extremamente importantes para esse processo de estudo. O Gajuru é,

provavelmente, o grupo do estado que mais viajou para festivais. Nós nos endividávamos, eu tinha o meu salário fora do teatro e outros integrantes também e boa parte do nosso salário era para o pagamento de dívidas do grupo. Mas, entendíamos que precisávamos assistir espetáculos.

Quando fui fazer minha dissertação de mestrado em Administração Pública, disse pra minha irmã, que orienta na área de metodologia: “construí na minha própria mente [a base teórica], na época”, e ela me respondeu: “você está louca?! Isso não existe, você tem um referencial...”. Na verdade, eu já fazia, vivenciei isso, mas agora tenho isso mais elaborado. Hoje digo para os meninos, quando dou aula: “você precisa ter referências, a rua exige, o teatro exige”. Digo sempre, o exercício de atuação exige um grande arsenal de observação, se não houver referencial, as criações serão limitadas.

E, no começo, não tínhamos referências, fazíamos empiricamente. Vemos que alguns atores, que não estudaram muito, até para criar tipos têm limitações. Hoje em dia, como diretora, percebo que um grande limitador é a ausência de referenciais de observação. Antigamente, dizíamos: teatro de rua se faz somente em círculo. Isso hoje está completamente desconstruído. A primeira vez que vi um teatro de rua diferente do habitual, perguntei: “E eu posso fazer isso?” Olha que loucura, imaginar que não pudesse fazer daquela forma! Quando vi o pessoal do Dom Quixote¹²⁶, em São Paulo, fazendo teatro itinerante, subindo e descendo, eu disse: “Eita! Vou fazer esse negócio também!”

Tive que me desconstruir algumas vezes: primeiro quando vou para rua, em círculo, pois tive uma completa desconstrução de tudo que aprendi no curso de formação do ator, que hoje é a escola técnica. Desconstruo minha bagagem de atuação para determinados palcos, porque a rua me exige desconstrução. Então, às vezes trabalho com um ator de palco, em uma montagem para a rua, e digo: “olhe para plateia!” Mas, ele tem uma construção de atuação para palco, de vários anos, então não consegue entender de fato a instrução.

Sobre o jogo com o público, comecei a ver que tinha que ter muito mais flexibilidade na cobrança junto aos atores, quando estou dirigindo espetáculos com atores que não têm experiência de rua. Já aconteceu de trabalhar com atores experientíssimos, mas que têm uma construção de palco de anos, gestadas com eles, e que fazem parte da sua própria construção enquanto ator, de seus métodos. E eu dizia: “olha, ao invés de falar contigo diretamente, tenho que olhar para a outra diagonal... Aqui o mais próximo não é o mais próximo fisicamente, é a diagonal mais ampla”. Dizia para o ator e ele entendia, mas na

¹²⁶ Espetáculo *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote e seu fiel escudeiro, Sancho Pança*, do grupo Teatro que Roda, de Goiânia (GO).

hora de ir para cena, o corpo já construído e seus referenciais faziam-no ir para o que ele já estava mais acostumado. Então, precisamos desconstruir. Por isso, o ator de rua se desconstrói nos conceitos do próprio teatro, em relação ao que é passado para ele nas escolas.

Depois, há ainda o risco de cristalizarmos uma visão limitada do que é teatro de rua, como se teatro de rua fosse somente em círculo ou somente cordel, percebe? Mas, quando eu assisti ao Teatro que Roda, descendo e subindo dos edifícios ou quando vi o Galpão em cima de uma Kombi¹²⁷, abriu minha mente de uma forma absurda!

Tanto que, na disciplina de teatro de rua, no curso técnico, meu primeiro exercício com os alunos é sempre autoral, não tem nada a ver com o teatro de cordel, não tem necessariamente nada a ver com o teatro popular. Depois que eles fazem o trabalho autoral, digo: “vocês também podem fazer isso aqui [o popular]”. Mas, se não der tempo do popular, sei que pelo menos eles vão experimentar um outro estilo de teatro de rua que talvez eles tenham menos oportunidade de experimentar. Até porque sei que o teatro de rua na vertente popular eles vão poder assistir muito aqui em Alagoas.

Só que o tempo é curto. Eu sempre bato nessa tecla: quatro meses, com uma carga horária de quarenta e cinco horas para rua é muito pouco, se estamos falando de um método de construção artística. Quando vou trabalhar com os estudantes da ETA eles estão no segundo semestre, ou seja, só têm seis meses de escola, e vêm dentro de outro método, que também é correto, mas no qual está sendo dito: “Olha, temos que fazer dessa forma”. Aí, imagine, acabou de chegar e já desconstruo o que ele está aprendendo... Então, tenho que ter essa flexibilidade. Foi quando comecei a entender que a rua é uma completa desconstrução. É uma pesquisa específica. Por isso, quando vou montar um espetáculo de rua com o Gajuru, sempre digo: “É, no mínimo, um ano de processo”.

Vou contar agora um pouco da minha relação com os folguedos alagoanos, pra vocês entenderem como isso chega no Gajuru. Pois bem, quando vou para o Joana Gajuru também me envolvo com a parte dos folguedos. Por conta disso, posteriormente, acabei sendo Secretária adjunta de Cultura de Maceió e com essa oportunidade, comecei a ter mais interlocução ainda com os folguedos.

Mas, voltando ao Joana, acho que ainda não fizemos completamente o que tínhamos que fazer: estudar corporalmente a construção dos brincantes, os passos, entender conceitos, e trazer para cena, reinterpretando, não fazer a reprodução, porque não vamos conseguir reproduzir...

¹²⁷ Espetáculo *Romeu & Julieta*, do grupo Galpão, de Belo Horizonte (MG).

Hoje em dia até essa noção de trabalhar com a cultura popular é desconstruída, porque o que preciso é trazer o conceito do folguedo. Se tenho o brincante, tenho que trazer o conceito do brincante. Se os passos são aqueles, não posso simplesmente reproduzir, porque não sou mestra de guerreiro... Tenho que ter como referencial e usar da minha forma. É outra história, precisamos entender as trajetórias dos folguedos. Fui para várias manifestações, comecei a acompanhar os mestres: “Leão de Não Sei Onde..., o Não Sei Onde de Não Sei Onde vai para Não Sei Onde tocar”. Aí lá vou eu assistir, gravo o mestre, e volto.

Comecei a entender, por exemplo, como aquele pé pode me fazer chegar a uma personagem, como aquela batida pode ser importante na minha construção de personagem. Mais um exemplo: o brincante do guerreiro, que é o palhaço: como ele se comporta? Então, uso esse referencial, aprimorei depois um dos meus personagens de cordel por conta de uma mestra de guerreiro.

Quando estava na secretaria de cultura, estávamos coordenando uma ação cultural e haveria apresentação de um folguedo. No camarim havia várias velhinhas do grupo, sentadas, e elas iam se apresentar. Eu disse: “Mestra Virgínia, a senhora tem que entrar agora”. Ela disse: “Eu não estou com vontade, não”. “É, mas a senhora precisa entrar...”. Sei que ela entrou em cena tão abusada, tão irritada, que não tinha como não perceber o estado de humor dela. Às vezes elas dançam e brigam... Hoje, passado bastante tempo, é engraçado de lembrar. Mas, vi até uma briga de baianas no palco: em determinado momento uma foi para um lado, outra foi para o outro, e elas começaram a se xingar: “Vá pra lá” e gritavam... Aquilo para mim foi impressionante! Aliás, pra todo mundo da produção! E foi uma das maiores vivências que tive com os folguedos: ver aquelas baianas brigando!

Elas gritavam e passaram duas horas dançando... Não tem nossa ideia de correção de... “passo direito... um, dois, três, oito tempos...” Ela não tem tempo coisa nenhuma, entendeu? Elas param no meio da apresentação, se quiserem... Aí, aquilo passou a fazer parte da minha vida, tanto que nos meus trabalhos, mesmo que não tenham essa linguagem, sempre busco esse referencial, porque entendo também que quando elas fazem isso elas teatralizam, podemos não estar falando de teatro de rua, mas estamos falando de uma teatralização naquele momento.

Me envolvi muito com os grupos e, como sou advogada e trabalho principalmente com Direito Público, fiz estatuto pra tudo quanto é liga de folguedos aqui do estado, Liga de Coco de Roda, várias ligas, virei “advogada” das Ligas...

Mas, enfim, a partir das observações dos folguedos começo a me construir no teatro de rua e também a partir dos estudos, tentando fazer as redes, vendo quem está falando

sobre teatro de rua. Nunca esqueço a primeira vez que ouvi a discussão “teatro de rua ou teatro na rua?” Foi num debate na RBTR. Pensei: “Gente, mas o que é uma preposição? O que é um negócio aí dentro? O que é um ‘de’, um ‘n’, um ‘na’?” O pessoal da Rede discutia isso e eu pensava que também precisávamos discutir isso no Gajuru. Mas, o Abides dizia, amistosamente: “ninguém vai querer discutir, para de ser louca”. Mas, precisamos conhecer o que estamos fazendo. Então, fiquei “louca”, encasquei que tinha que estudar aquilo, fui para o Gajuru, e fizemos o estudo, em meio a um processo criativo.

Em certo momento eu e o Erisvaldo¹²⁸, principalmente, começamos também a fazer projetos para o Gajuru, depois que o Régis e a Diva deram uma parada, um tempo. Em 2004 fizemos o *Baldroca*, que é o nosso “Guimarães Rosa de rua”. *Baldroca* foi uma quebra para nós – foi ideia minha e do Erisvaldo –, pois a proposta era narrativa. Alguns integrantes do grupo disseram: “Guimarães Rosa na rua? Isso não existe!” Mas, o Lindolfo sempre “come” nossas ideias e acompanha as nossas loucuras. Nós dissemos: “Lindolfo, a gente quer Guimarães Rosa, um dos textos do *Sagarana*”.

Foi um ano de processo lendo *Sagarana* e escolhendo um conto que pudesse gerar a melhor dramaturgia. Então, escolhemos *Corpo Fechado* e Lindolfo propôs uma coisa que não tínhamos feito ainda: um trabalho colaborativo. Foi quando fui estudar o que é um trabalho colaborativo, que não é igual a direção coletiva, as pessoas confundem. Inclusive, fiz até um artigo sobre isso, a partir de uma conversa com o Fábio Rabello.

Lindolfo estava oportunizando uma criação dramatúrgica a partir dos referenciais do ator. Então, líamos o conto, o Lindolfo propunha uma cena e nos perguntava: “como essa história pode ser melhor contada? Como vamos contar essa situação de *Corpo Fechado*?” Separávamos em duplas e elas criavam as propostas de cena. Mostrávamos as cenas uns para os outros e escolhíamos daquilo tudo o que era mais efetivo para contar a história, com qual vertente da história iríamos trabalhar. Então, por exemplo, há a personagem Turista, criada pela Ivana Iza¹²⁹. Ivana criou a personagem e todos os grupos voltaram à sala de ensaio e foram fazer os turistas também. Enquanto isso, Abides via as cenas e fazia a dramaturgia dos diálogos. Foi tudo criado assim, foi um ano nessa “brincadeirinha” aí.

Como o universo de Guimarães era extremamente religioso (ele era um diplomata, mas trazia um sincretismo religioso muito forte) viemos com o estudo da cultura afro. Então, o espetáculo vem com cheiro, com o olfato, pela primeira vez. *Baldroca* é o maior divisor de águas que nós temos, porque antes fazíamos cordel. Agora já não era cordel, era

¹²⁸ Erisvaldo Tavares. Depois, adotou como nome artístico Eris Maximiano, por causa de seu pai.

¹²⁹ Atriz alagoana, que, por diversos anos, integrou o grupo Joana Gajuru

narrativa, agora entrávamos, dançávamos, havia cheiros subindo, de folhas de eucalipto, sal grosso arrodando a gente, o ambiente preparado para a plateia. Então, saímos do nosso lugar de conforto e fomos para outra direção, com um trabalho completamente diferente dos trabalhos de rua anteriores do Joana. O trabalho colaborativo não abdica das funções, então, a direção geral ficou a cargo do Lindolfo e a assistência de direção, comigo e com Erisvaldo. Nós dois, anteriormente, já havíamos também elaborado o projeto.

Baldroca, para mim, é um dos maiores espetáculos do grupo, tanto que ganhamos o prêmio de Melhor Espetáculo pelo júri popular, no Festival de Guaramiranga¹³⁰, concorrendo com teatro de palco. Foi a primeira vez, em Guaramiranga, que o ganhador foi um espetáculo de rua. E olha que havia espetáculos maravilhosos, grupos de tudo que é canto! Para o grupo, *Baldroca* é o grande diferencial. Nesse espetáculo cantamos mesmo, contratamos preparadores específicos. Somos praticamente o primeiro grupo do estado, principalmente nessa vertente de teatro de rua, a contratar preparadores. Entendíamos que era necessário ter preparadores específicos.

Começamos contratar preparadores a partir de *A Estória da Moça Preguiçosa* (2000), pois nele contamos com um preparador vocal e um diretor musical. Outro diferencial desse espetáculo é que foi o primeiro projeto do Joana a sair da temática dos folguedos. Foi uma proposta minha e do Erisvaldo, e, na verdade, é a história da *Megeira domada* para crianças. Porém, esse espetáculo é de palco, então, para a rua, a mudança radical veio mesmo com *Baldroca*.

Mas, voltando a questão dos preparadores, em *A Farinhada* contratamos um artista para fazer as músicas, mas ele não acompanhava o processo de ensaio. Depois da *Moça Preguiçosa*, não poderíamos fazer mais nenhum espetáculo sem direção musical. Então, a partir daí começamos a ter esses profissionais: preparadores físicos, direção musical, cenografia...

Em *Baldroca* tínhamos dois preparadores físicos: o Tiago Sampaio e o Glauber Xavier. O Glauber Xavier vinha com a preparação psicofísica inversa, nos preparando para as criações do corpo, não era direção de corpo, era mais livre... O Gajuru é um dos primeiros grupos alagoanos, também, a trazer diretores de fora. Antes de nós, a ATA já fazia isso, mas não com teatro de rua. Para *A Farinhada* (1997) e *A Estória da Moça Preguiçosa*, trouxemos o Marcondes Lima¹³¹, de Recife, professor da Universidade Federal de Pernambuco. Às vezes nos endividávamos, mas, mesmo assim, enlouquecidos, trazíamos

¹³⁰ Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga (Ceará).

¹³¹ Em *A Farinhada*..., Marcondes Lima foi responsável pela cenografia, figurino e maquiagem. Já em *A Estória da Moça Preguiçosa*, o artista pernambucano foi convidado também para a direção do espetáculo, além das funções assumidas no espetáculo anteriormente citado (OLIVEIRA, 2010).

convidados de fora.

Em relação ao trabalho colaborativo, às vezes o grupo assina, às vezes não assina. Geralmente quem assina é um integrante do grupo que se dedicou a essa especificidade, que já se aprimorou nisso. Mas, não é criação coletiva, porque antigamente criávamos coletivamente, tudo coletivamente, no sentido de “ah, vamos cantar como?” Vi o primeiro vídeo de nossa apresentação na rua: era uma visão do inferno! Eu era desafinada, era vergonhoso. Uma coisa horrível, cada um em um tom, o tambor batia de qualquer jeito, todo mundo doido!

Depois, quando vem a direção musical, temos aulas de canto, porque a direção não é só para criar as músicas, mas para fazer com que consigamos executá-las bem. Aí, pronto, paramos de ser uma visão do inferno, nos afinamos, pois começamos a nos cobrar, a buscar excelência nisso. É claro que não somos cantores, somos “atores cantantes”. Mas, dentro das nossas possibilidades vamos fazer o melhor.

Em termos materiais, o dinheiro que arrecadamos vai, prioritariamente, para o grupo. Somos uma Associação Cultural sem fins lucrativos mesmo. Digo que minha opção foi o Direito me proporcionar o dinheiro para viver. E a minha opção de vida foi o teatro. Então, faço Direito pra fazer o que quero de teatro. Porque, se eu precisar sobreviver de teatro, que é uma profissão, vou ter que fazer o que aparecer. Nada contra! É a mesma coisa que acontece com advogado criminalista. Não faço criminal, porque não tenho estrutura emocional, mas para essa parte do teatro, digamos, “comercial”, também não tenho estrutura emocional.

E acho que o correto é ter sim, estrutura emocional para trabalhar com isso. Mas, o teatro é minha profissão de fé. É a que acredito, é a que uso como meu instrumento de transformação. Não entendo que sou melhor na medida em que monetariamente sou melhor recompensada. Esse binômio é capitalista, e ele não é o correto. Digo isso para os meninos: “Você não é tão talentoso, quanto mais dinheiro você ganha”. E levo para mim. Agora, quem tem essa relação de valorização da profissão nesse binômio capital, lindo, ok. Mas o meu não é.

Dentro do teatro, por exemplo, a maior parte das pessoas vai ter que ensinar, dar aula, pra sobreviver. Faço direito cultural, então, do Direito, uso gestão, produção, entendeu? Quem quiser sobreviver de teatro, talvez tenha que trabalhar com formas que originalmente não quisesse, terá que fazer um *stand up*, um teatro de comédia mais comercial. Mas, quero fazer teatro de pesquisa. O Teixeira, já falecido, dizia: “Vocês, do Gajuru, são muito de processo!”. E foi daí que começaram a nos chamar de grupo de processo. Brincando, penso: “claro que vou ser de processo, sou advogada!”. As pessoas

nos dizem: “Gente, vocês passam um ano só fazendo um espetáculo? Vocês ficam um ano parados?”. Durante nossos processos criativos, quase não aceitamos trabalho nenhum, focamos só naquele espetáculo, sabe?

Mas, voltando aos diretores convidados, trabalhamos com René Guerra, Marcondes Lima, Eliezer Rolim, Flavio Rabelo e outros. Então, queremos beber nessa diversidade. O reincidente mesmo é o Lindolfo, porque dizemos que ele é o papai. Mesmo assim, já andamos sem o pai, não é? Em *A Estória da Moça Preguiçosa* pela primeira vez, depois de muitos anos, começo a fazer assistência de direção, observar os diretores. A partir dessa experiência, quando faço assistência de direção não estou no espetáculo. Depois posso substituir alguma atriz ou ator, mas originalmente, quando faço assistência de direção, não estou em cena.

Atualmente, estamos trabalhando no *Versos de um Lambe Sola*, um espetáculo que fizemos pro palco, mas que agora está sendo reconstruído para rua. É a primeira vez que fazemos isso com um espetáculo, remontar um espetáculo mudando o espaço para o qual ele havia sido montado. Porque, quando levamos um espetáculo de cordel para o palco, olhei e disse: “visão do inferno, não é gente?!” Naquele momento percebi que realmente o teatro de rua tem especificidades, porque quando levamos para o palco, não adianta, não funciona. Levamos um espetáculo de cordel, de rua, para o palco, para o teatro do Sesi e para o Deodoro. Falei: “gente, nunca mais! É porque a gente está um pouco pobre e precisou fazer aqui... Sei que a gente está um pouco com a corda no pescoço, mas não vale a pena, não tem dinheiro que pague fazer isso!”. Me senti péssima, fiquei com ressaca moral durante um tempo.

Mas, a adaptação do *Versos*... tem também outros fatores... Tivemos muitas perdas no grupo, mortes, de 2011 pra cá. A primeira morte foi de Denilson Leite, que foi uma morte terrível, e nos abalou profundamente. Era um irmão que nós perdemos, brutalmente assassinado, por homofobia. Então, o Joana teve uma queda...

Depois, ganhamos dois projetos, que não esperávamos. Nos inscrevemos em dois editais da Funarte, um de rua e um de palco. O edital de palco era muito concorrido e tinha um valor maior. Não achávamos que íamos ganhar os dois, mas conseguimos. Ganhamos o Myriam Muniz para fazer a remontagem de *A Farinhada*, para palco (como ele sempre foi) e, ao mesmo tempo, o “Artes na Rua” para montar *Fritzmack*, um projeto meu também. É a história de uma mulher, mas o texto original não é de rua, é uma obra dos irmãos Aluísio e Artur Azevedo, para o teatro de revista, e novamente demos para o Lindolfo dirigir. Para o *Fritzmack*, quisemos vir com uma estrutura na rua, fizemos uma platibanda imensa, para a rua.

Nesse período, tivemos alguns problemas, porque tínhamos no palco uma remontagem de *A Farinhada* e, na rua, um processo de montagem de um espetáculo inédito. Eram dois processos completamente diferentes. *A Farinhada* tinha uma pegada regional, com René, um diretor que vinha do cinema e estava ganhando festivais e mais festivais. O menino montou isso em 1997 e muitos anos depois quisemos remontar. Nos lascamos, porque René disse: “Somos outros, tudo mudou”. Daí fomos para o palco com luz Led em cena, portal de Led, Led que muda de cor, que vira, que volta. Você tem noção do que a gente gastou? Em consequência, nos endividamos e depois tivemos de vender nossa sede. Até recentemente ainda estávamos pagando as dívidas.

Outro ponto também, é que muito do nosso material vem de fora, mandamos trazer, e custa uma fortuna. A cenografia de *A Farinhada* é feita na Ilha do Ferro¹³². Você tem noção do que é isso? É caríssimo! Temos uma cadeira que está conosco até hoje e ela custa uma fortuna, porque é feita com a madeira da Ilha do Ferro, por artistas da Ilha do Ferro. A cenografia era linda! Marcondes Lima novamente vem com máscaras e muito mais; músico em cena (na montagem original não tínhamos), diretor musical e preparador vocal diferentes; e Isabelle Rocha, professora do curso de Dança da Ufal, que agora era nossa preparadora física.

René estava em São Paulo e vinha pra cá. Lindolfo em Aracajú e vindo para cá. Fizemos os processos simultaneamente. Deu merda. Tivemos um ator que acabou pegando uma tuberculose, pois o nosso esforço físico era muito grande, e para dar conta de tudo, o grupo internamente se desgastou.

Estávamos em dois processos completamente diferentes, com dois diretores cobrando tempo e dedicação. Eu atuava na *Farinhada* como “a que era estuprada” e em *Fritzmac* fazia “a mulher do diabo”, que vem para comandar o mundo. Para mim, *Fritzmac* foi um ganho também na parte musical. Antes eu achava que não cantava, mas agora faço “dez milhões de solos” na rua. Agora que vi que consigo ter amplitude vocal para cantar na rua. Antes dizia: “começa, e eu acompanho”. Agora, eu mesma começo a cantar. Abides novamente faz a dramaturgia, a partir dos exercícios em cima do texto original. Lindolfo trabalha o *Rasabox*¹³³ conosco, uma técnica norte-americana.

Precisei ter um preparo físico muito mais violento, emagreci novamente para fazer *A Farinhada* e fazer teatro de rua. Em *Fritzmac*, falo e canto como personagem dentro de uma Platibanda imensa. Antes, cantava mais em coro, agora canto como personagem. Mas,

¹³² Comunidade do município de Pão de Açúcar, Alagoas.

¹³³ Treinamento psicofísico criado por Richard Schechner, diretor teatral e pesquisador da Universidade de Nova Iorque.

aí, teve a morte do Vitor¹³⁴. *Fritzmac* nós enterramos, por enquanto, mas acho que um dia ela vai ressuscitar. Ela é maravilhosa, porque é quase um musical. Tudo é musical, porque vimos teatro de revista, filmes, uma diversidade de referências.

Em termos de infraestrutura, nos lascamos de novo em *Fritzmac*, porque o Corpo de bombeiros disse que a platibanda precisava ter muito reforço. Então, temos uma tralha que não cabe no quintal de ninguém! Agora emprestamos para a escola técnica e está lá.

O Gajuru é realmente um grupo de processo e não me vejo fora do grupo. Dirijo vários espetáculos fora do grupo, já dirigi quase todos os grupos daqui, mas continuo no Gajuru. Dizemos que a prioridade é o grupo, mas que precisamos intercambiar. Todos os “Gajurus” são conhecidos: a “Waneska, do Gajuru; fulana do Gajuru...”

No momento estão no grupo: eu, Reginaldo Meneses, Ticiane Simões, Alex Walker, Sandra Neves, Luzia Menezes e Jorge Adriani. Então, antes éramos dez, hoje somos sete. E temos também atores convidados, além dos músicos. O Abides continua fazendo espetáculo conosco, mas está no La Casa, foi seguir seu próprio caminho, o que achamos extremamente salutar. Foi um casamento desfeito, mas Abides até hoje está conosco. Inclusive, ele está no ponto de cultura do Joana Gajuru.

Com a morte do Vitor tivemos um segundo abalo. Vitor era importantíssimo no grupo. Ensaiávamos eu e ele, num esforço sobre humano, inclusive nós dois ficamos doentes. Precisei me dopar para fazer o espetáculo da *Farinhada*, porque vínhamos de uma carga muito grande. O Vitor estava muito cansado, estreamos *Fritzmac*, depois o Vitor se interna e um mês depois ele morre de tuberculose, ele tinha vinte e seis anos de idade... Ele já estava doente, mas não sabia. Para nós, viver o luto do Vitor foi terrível. O luto do Vitor parou tudo... Fico bastante emocionada ao lembrar disso...

(...)

Mas, não parou por aí. O Erisvaldo havia feito um concurso para Funarte e tinha ido para o Rio de Janeiro. Ele estava sempre com um pé no Gajuru e o outro fora, andando no “*underground*”, porque ele adorava. Aí, passamos o luto do Vitor e retomamos o trabalho. Voltamos com *Fritzmac* quase dois anos depois, aí vem a morte de Erisvaldo. Brutalmente assassinado dentro de casa, no Rio de Janeiro. Até hoje ninguém sabe o culpado... Aí, vem o luto de novo no grupo. Nesse momento, me afastei. Ano passado pedi para me afastar completamente do grupo, em tudo. Porque eu precisava elaborar o luto do Eris. O grupo queria voltar com *Versos de um Lambe-Sola*, que dirigi com Erisvaldo. Também fizemos juntos o *Fome-Come*, que é um espetáculo maravilhoso. Então, minha parceria com

¹³⁴ Vittor Rodrigues.

Erisvaldo foi muito forte, porque dirigimos muitos trabalhos juntos e a minha interlocução com ele era muito grande, eu dirigia atores para ele, e ele era um grande encenador. Eu dava a ideia e ele sabia operacionalizar, sabia melhorar absurdamente a ideia.

Quando ele faleceu, precisei fazer o luto. Pensei que conseguisse lidar, mas não conseguia. Aí durante um ano me afastei. Retornei em janeiro passado. Precisei retomar, porque o grupo estava totalmente desintegrado. Ou retomava ou o grupo acabava. Não que eu fosse imprescindível, mas o grupo precisava das pessoas unidas. Aí voltei, fiz o primeiro projeto, conseguimos ganhar o ponto de cultura. Agora, mais recentemente, está quase certo para fazermos uma residência artística na Ufal, já estamos com o pré-projeto aprovado. E estamos fazendo *Versos de um Lambe-Sola* para rua, em um processo de amor muito grande, entendeu?

Fico emocionada novamente, quando me lembro da época em que perdi o Denilson, nossa primeira grande perda... Na época, dirigia um grupo de Maceió, em um espetáculo chamado *Jogos de Cordel*. Quando o Denilson faleceu fiquei à frente das investigações, me envolvi muito, depois acabei virando referência como advogada da causa LGBT.

Mas, como estava contando, quando Denilson faleceu, deixei o *Jogos de cordel*, e eles iriam estreiar dali a vinte dias. Eles ficaram totalmente perdidos, e me disseram: “a gente não consegue, se você não vier”. E o que foi que aconteceu? Foram eles que me salvaram... Volto para dirigir *Jogos de Cordel*, que foi um dos trabalhos mais lindos que já fiz. Dinheiro zero! Mas, amor pela arte profundo! Eles eram músicos, era um espetáculo de música e teatro. E eles me salvam, me curam. Meu luto foi elaborado fazendo teatro.

Então, após a morte do Eris, a Ticiane, disse: “a gente só vai elaborar o luto quando voltar em cena...”. Aí não tem jeito, choro novamente ao lembrar disso...

Mas, o fato é que voltei. *Fritzmack* já tinha sido difícil, porque eu contracenava com o Vitor. Eu via o ator substituto e não conseguia fazer a cena. Porque eu e o novo ator não tivemos o processo criativo juntos, eu dizia para o ator: “ele tinha essas referências, use se quiser, desconstrua se quiser...”. Mas, eu via o Vitor na cena...

Por exemplo, o Denilson, quando faleceu, é enterrado com a roupa da *Farinhada*, então *A Farinhada* não consegue voltar, a roupa foi com ele. Aquelas pessoas foram ali. *A Farinhada* fala de violência... Enterramos Denilson com a roupa da *Farinhada* e a última fala que digo, quando ele estava sendo enterrado é uma fala que ele diz na *Farinhada*:

“Pedro bom, Pedro bom é um homem que morre por lutar. Pedro bom está vivo no teatro, é só prestar atenção, está esperando ficar vivo para se encontrar com o patrão!”

Nós o enterramos com essa fala e não tenho como não me emocionar, lembrando disso...

Na remontagem, quem dizia essa fala era o Vitor. Hoje a gente até brinca com isso. Fui contar para uma produtora daqui, Silvana, que o Erisvaldo tinha falecido. Ela disse: “Meu Deus! Quanta morte no Joana, quem vai ser o próximo?” Naquele momento, a minha verve teatral falou mais alto e respondi: “Mulher, estou saindo amanhã!”

Mas, o curioso é que na *Farinhada*, o Vitor vem substituir Denilson no mesmo papel, e depois também morre. Agora, já brincando com a situação trágica, atualmente o Alex está substituindo o Vitor, que substituiu o Denilson. Falei: “Alex, estou achando que pode ser você, o próximo”.... Mas, falando sério, consegui superar o luto voltando ao grupo, a Ticiane estava certa.

Outra coisa, estávamos muito burocratas: como vamos ganhar dinheiro? Cobrávamos do colega pra que ele fizesse determinadas tarefas, mas ele não é produtor. Em alguns momentos, talvez eu fosse a que tinha mais jeito para a produção, mas não conseguia fazer...

Hoje, no Joana, quem produz somos eu, Reginaldo e Tici. Antes quem produzia era o Abides. Abides saiu, então hoje, à frente dessa produção estou eu. Retornei com dois projetos. Brinco o Reginaldo e digo: “Ei, homem do dinheiro, vamos ganhar dinheiro!” e a Tici diz: “não vamos falar, vamos fazer. Só fazendo”. Aí *Versos de um Lambe Sola* volta, eu remodelo o espetáculo, agora sozinha, sem o Eris na direção. A história da montagem desse espetáculo é muito significativa. Erisvaldo me chega com um livro de poesias de um mestre chamado Antônio Aurélio, conhecido como Lambe Sola, que aprendeu a escrever com 40 anos, para escrever seus poemas. E ele escreve como fala. Contracenamos e fazemos a atuação como ele fala: “pro mode, proque, probrema”. O próprio processo do *Versos...* foi desconstruir a fala, por incrível que pareça.

Atualmente estamos ensaiando na ETA, hoje mesmo temos ensaio lá. É como a Ticiane diz, é uma questão da energia do grupo, porque estávamos brigando muito, um odiando o outro. E eu disse: “um ano sem mim aqui, por favor”. Tenho um temperamento muito forte e luto por uma ideia até a morte. Digo para os demais gajurus: “errada eu não estou em lutar por minhas ideias, errados estão vocês ao deixar que eu vença”. Precisei elaborar isso, porque sempre fui tida como a ruim. Toda vez era assim: “a Waneska é muito cri-cri” e depois comecei a me culpar por isso. Aí, teve um belo dia com Denilson Leite, que falei: “sabe de uma coisa, Denilson? Eu agora elaborei, não estou errada não, errado está você que deixa. Se você deixar boto em tudo que é canto, em todo mundo aqui... Deixe, pra ver!”. Foi quando ele olhou para mim e disse: “é, eu acredito nesse projeto, estou lutando pelo que acredito. Você também está lutando pelo que você acredita”. E eu ainda respondi: “Sim, mas se você não diz que não concorda, não bota em pauta que não

concorda, não é pior? Daqui a três anos você estará ‘comendo’ isso aí, daqui a três anos você estará dizendo ‘eu queria...’”. Pois, luto e consigo. Então, passei o ano passado me reelaborando e remontar *Versos...* está muito prazeroso.

Eu e Erisvaldo tínhamos uma brincadeira, que era o teatro da maloqueiragem. Quando criamos o *Versos...*, chamamos de teatro da maloqueiragem: é o teatro que você deixa o ator improvisar... Sou atriz, mas estou dirigindo. Quando um ator vem me dizendo uma coisa, já sei que ele está mentindo, porque também faço aquilo. Toda safadeza que ator faz, eu já faço. Então, trabalhamos com o *Versos...*, de uma forma que os atores só descobriram qual texto definitivo eles iam usar, sete dias antes de subir no palco.

O trabalho do *Versos...* me inspirou para o trabalho que agora faço para direção de teatro de rua. Se sei que o teatro de rua é atuação presente, o que fortalece isso? A construção do personagem! Então, faço com que os meninos, da ETA, por exemplo, construam seus personagens. Então, coloco situações e eles começam a vivenciar essas situações. Nessa vivência, digo: “qualquer coisa que colocar na sua boca, com coerência dramática, você com certeza vai conseguir dizer”. Então, no *Versos...* criamos primeiro os personagens. Dissemos assim: “Qual é o mundo do seu Antônio?” É o mundo do mercado, é o mundo da cidade de Atalaia. O que tem na cidade de interior? Arsenais e mais arsenais de ferramentas para improvisação dos atores. Dizíamos: “observem pessoas, tragam referenciais”. A partir dos referenciais que os atores trouxeram, dos tipos, aprimoramos aquilo, e eles dominaram os tipos.

O tipo era um ser que tinha vida própria... Ele está escovando os dentes, faz atividades cotidianas, vai para o dentista... A dona Dinha, que é uma das personagens, está cozinhando... E de repente falo com ela, proponho alguma situação... Então, os atores resolviam as situações. Trabalho teatro de rua assim: primeiro eles entendem conceitos e construção. Outra coisa que o *Versos...* me fez aprimorar é que improvisado não é ser engraçadinha, entrar em cena e dizer: “Alexandre, tá ‘ca’ roupa rosa!” Não! É para improvisar dentro da dramaturgia e voltar para ela. Começamos a treinar os atores e eu tinha atores fantásticos: Ivana Iza, Reginaldo Meneses. Posso dizer: os melhores atores do estado de Alagoas estavam naquele processo.

Eu trabalhava com Ivana Iza, que é a melhor atriz alagoana, sem sombra de dúvida. Ela é inteligentíssima, trafega em tudo que é canto, absurda de boa. Eu tinha Reginaldo, que é de uma riqueza admirável na construção de tipos, é fantástico. Tinha o Vitor e tinha uma atriz nova, que era Sofia. Aí com esses atores elaborei o que faço hoje na ETA. Peguei atores muito bons e vi o quanto era difícil para eles também, e como conseguia desconstruir alguns conceitos deles. Porque o ator, quando vai começar o processo, quer ver o texto, e

eu desconstruí isso. A Ivana disse para mim: “Você quebrou as minhas pernas. E olha que tenho não sei quantos milhões de anos de teatro!”. Eu falei: “pois é, agora você vai começar do tipo”. E aí criamos a situação.

Enquanto isso, Erisvaldo estava no Rio, nós nos comunicávamos por e-mail. Eu mandava filmagens, e era essa minha comunhão com ele. Era um vai e vem nosso. Tudo que era de dramaturgia de cena, construção da cena, era comigo. Cenografia e música, era com ele. Então, era um casamento. Meu casamento com Erisvaldo era perfeito. Perdi o marido de cena.

Mas, voltando ao que estava contando antes, da minha forma de dirigir teatro de rua: parto da minha experiência com o Joana Gajuru e aprimoro com os meninos, na ETA. Inicialmente, dou uma a duas aulas explicando o que é teatro de rua, a história do teatro de rua todinha, porque eles têm que ter aquilo. Depois, vou para os conceitos do teatro de rua. Como exercício, primeiro dou várias palavras e quero que eles façam ligações entre elas. A princípio não têm ligação nenhuma. Depois, começo a tratar da construção, mas faço isso como cena, porque percebi que mais eficiente do que falar dez mil vezes, é operacionalizar o que estou dizendo.

Mas, voltando ao exercício das palavras: a primeira intenção é que entendam modulação e como isso vai funcionar na rua. Dou “palavras amorosas” e vou separando os jogadores. Então, quando separo, eles vão entender que a modulação está perdendo força, que a amplitude está se perdendo. Para “palavras de agressividade”, aproximo. No começo eles vão sozinhos, depois começo a fazer duplas e propor interações. Uso quaisquer palavras: xingamentos, adjetivos. Aí eles começam a entender.

O René usa uma palavra, que, do jeito como ele usa, não deve ter cunho científico, mas gostei: ele fala da *Gestalt* da palavra. Faço graça, acho bonita a palavra, *Gestalt*, mas, no fundo acho que não tem muito a ver com o sentido original do conceito, porque ela se refere a um processo psicanalítico que tem ciclos, que se fecham em determinados momentos. Mas, o René usava muito, ele falava: “vamos fazer *Gestalt* disso, vamos fechar esse ciclo”. Em nosso contexto teatral, a *Gestalt* seria conhecer, me apropriar do que estou emitindo. No exercício, eles começam com qualquer palavra, até para começarem a ter um estado de atuação. “Fale!”. Primeiro os coloco em duplas isoladas e vejo o resultado. Depois, começo a inserir todos os outros, é quando há uma piora da qualidade da execução do exercício, e eles percebem.

Aí começo a dar as indicações: primeiro grupo, segundo grupo... Um vai falar a palavra pro outro. O segundo grupo entra, concomitante, e eles começam a fazer a mesma coisa. Aí dou mais um dificultador: equilíbrio espacial. Dou um terceiro: visão periférica e

manter a calma. E eles experimentam. Posso dar as instruções, mas construção sem afobação, só com a prática. Aí paro todo o exercício e pergunto: “o que vocês aprenderam? Que sensações?” Porque aquilo ajuda na minha construção com os outros alunos. Eles começam a dizer as dificuldades e pergunto: “o que você sentiu que era completamente diferente do que você fazia? Onde tal palavra não significa a mesma coisa? Onde você se desconstrói para construir o que estou lhe pedindo?” Isso dá quase uma aula inteira. No final, eles já conseguem ter visão periférica, conseguem entender amplitude, conseguem começar a perceber os limites da sua concentração. Esse processo é maravilhoso!

O ator de rua tem vários agentes influenciando sua prática: tem o externo, o jogo com a plateia... E o próximo exercício é baseado nessa dificuldade que tive: como poderia ajudar os alunos a entenderem esses agentes. Na cabeça do aluno inexperiente isso é loucura: preciso pensar em alguém que falou comigo, preciso sair da minha dramaturgia oficialmente criada, mas o meu improviso tem que ser *linkado* na dramaturgia, ao mesmo tempo. Esse exercício faço para eles entenderem o mote que quero. O improviso de “dizer que a blusa é rosa”, não é improviso, é porcaria! Digo aos alunos: “não faz isso, pelo amor de Deus! Isso é querer o riso pelo riso!”

Vou dar o exemplo de Régis de Sousa, o melhor ator de rua que conheço! Quando Régis saiu do Joana Gajuru, passei um luto também. Régis é meu compadre, era o ator com quem mais contracenava. Meu jogo com Régis, na rua, é absurdo, ele parecia que estava dentro da minha mente. Houve várias reuniões de grupo para que eu e ele não exagerássemos no improviso, porque criávamos dramaturgia sobre a dramaturgia. Mas, enfim, ele é maravilhoso, ele consegue criar de forma improvisada e relacionada à dramaturgia de base.

Vou dar um exemplo de outro parceiro de cena: estávamos fazendo apresentação de rua em frente ao teatro Deodoro, teatro de cordel, eu fazia uma prostituta. A história era do Lampião e da prostituta que queriam entrar no céu. Em determinada cena, o Lampião briga com a prostituta e diz: “sai da frente, que eu quero entrar”! Então um senhorzinho adentra na roda e grita: “não briga com ela!” Qualquer pessoa menos preparada, qualquer aluno ou qualquer ator que não tivesse essa vivência ia dizer: “Olha, que presepada!”. Mas, era Abides quem estava em cena, e ele diz: “você vai defender ela? Pois, entre aqui para defender!” E o cara entra para defender. Quando o cara começa a defender, o Abides cria uma dramaturgia em cima da intervenção, envolvendo a nós três: eu, ele e o cara. E o cara contracena. Na rua tenho um coautor que contracena comigo, que é a plateia. Ela é viva. Quando Abides cria essa dramaturgia de improviso, ele sabe o conceito — a história do Lampião e da prostituta que querem entrar no céu. Se improviso com o senhorzinho, tenho

que levá-lo para essa dramaturgia. O senhorzinho estava bêbado, mas lidamos muito bem com bêbados.

Abides recebe toda interferência de público que mereça atenção. Ele tem muita atenção ao desenvolvimento da cena, se alguém do público fala: “ele vai bater nela!”, é dramaturgia! “Está gritando com ela!”, é dramaturgia. O meu coautor, naquele instante, é meu público flutuante — que é como muita gente chama o espectador de rua. Quem tem que dar a mão para esse coautor, trazê-lo para a dramaturgia e utilizá-lo, é quem está em cena. Então, preciso treinar o ator para a criação e para a dramaturgia de atuação. Por isso disse da importância do ator se apropriar daquilo que está falando.

Depois, quando vamos trabalhar as cenas propriamente ditas, uso as mesmas estratégias que fiz com *Versos*.... Mas, ainda no primeiro exercício que estava contando, das palavras, boto todo mundo junto, pra trabalhar concentração e amplitude. Esse exercício, o ideal é fazer sempre. Uso a estratégia de “se aproximar”, mas sempre começo explicando que, quando estou em cena, não falo com o do lado, falo com o da frente ou com o oposto, para gerar amplitude de visão para a plateia, para “angular”. Paro o exercício e digo: “perceberam? Quem viu?” E eles começam a perceber esses detalhes. Creio que o mais difícil de desconstruir é exatamente essa questão da angulação.

Depois faço outro exercício: agora quero que eles comecem a fazer improvisos dominando os tipos. Já aprendi que não posso dar vários comandos ao mesmo tempo, porque senão eles não conseguem. Um primeiro comando: “entre sozinho”, na sequência acoplo mais um comando e assim sucessivamente. Dessa forma, eles dominam o primeiro e gradativamente vão dominando os próximos comandos. Nesse exercício, peço que eles improvisem com três palavras. É um exercício individual. A intenção é criar uma história com três palavras que não tenham nada a ver uma com a outra. Isso é para eles começarem a fazer a primeira criação de *link* dramatúrgico, de improviso. Sempre digo: é a dramaturgia do ator. Peço para eles criarem um personagem. Depois que fazem isso, pergunto quais foram as dificuldades. Mas, para eles costuma ser mais tranquilo criar fazendo o *link* entre as palavras. Uma regra do exercício: as palavras precisam ser pronunciadas.

Na sequência, outro exercício: três palavras e três ações. Essas ações precisam ter sentido, precisam ser desfecho de alguma coisa, não podem estar por estar. Aí começo a dizer o que é lixo cênico, pois no improviso temos que ter cuidado com o lixo cênico. Na rua, corremos mais perigo de gerar lixo cênico. Vou dar um exemplo de história trabalhada no exercício. Dou três ações: subir uma escada, ler um livro e dirigir um carro. Essas três ações têm que estar *linkadas*, não quero saber quem vem primeiro, segundo ou terceiro, mas elas têm que ser desfechos dramatúrgicos, têm que ter importância na história. Se

possível, a ação tem que criar um *link* com o todo.

Vou dar um exemplo, que foi proposto em aula pela Roberta, uma aluna da ETA. A Roberta tem um repertório muito grande, vê muito filme, então tem um bom arsenal, ela fez quase um *Harry Potter* em seu exercício. Ela começa: lê um livro, o livro fala com ela e dá a chave de um mistério. Quando ela está lendo esse livro entram pessoas dentro da casa, que tentam roubar o livro. Ela corre, procura e olha para o carro, e o carro buzina para ela. Essa ação, entrar no carro, é um elemento de desfecho. O carro a leva para uma biblioteca. Ela entra na biblioteca e começa a subir escadas, as escadas começam a desaparecer, as pessoas na biblioteca estão correndo. Então, subir escadas não é só subir escadas, porque estou fugindo de alguém... Essa escada dá para um lugar onde outro livro conta o mistério. Depois das cenas criadas, a pior fase é explicar para eles o que é lixo cênico. “Posso mudar isso aqui? Posso? Então é lixo Cênico. Precisa disso aqui? Se não precisa, é lixo cênico”. Às vezes, eu mesma faço a cena e pergunto: “o que foi lixo cênico aqui?” No final, depois da quarta cena, em geral não preciso falar mais nada. Tem aluno que já está refazendo o que fez, porque já entendeu que está fazendo errado. Teve um aluno, o Guilherme, que disse: “já sei onde foi que eu errei”.

Por isso sempre digo: “domine o conceito”. Explico muito o conceito para eles. “A cena se molda assim, entendam ela, porque o ator de rua, mais que qualquer outro ator, precisa entender a dramaturgia do diretor”. Por que, como improvisado se não entendo o que aquele diretor está propondo? Existe uma dramaturgia escrita, mas também as dramaturgias de atuação e de direção. Tenho que entender a especificidade do diretor de rua, ele tem que dizer qual o conceito ali, porque vai atuar com outro referencial.

Digo para os alunos: “isso aqui estou criando por conta disso, disso e disso. Entendam porque vocês estão fazendo isso”. E faço muito assim também na dramaturgia. Às vezes é um sufoco, mas fico impressionada em ver como eles dominam isso depois. Eles dominam e vão se apropriando do exercício. Começam a entender o que é lixo cênico. No exercício resultante da disciplina de teatro de rua, no final desse semestre, eles falaram os textos deles, mas uma coisa eles não fizeram: não improvisaram com o lixo cênico. Só um dos meninos que tenta fazer um pouco disso e eu tiro. Pois, eles ainda precisam entender o que é lixo, o que é o riso pelo riso. E a genialidade do ator vai estar nisso, em saber diferenciar uma coisa da outra.

Para eles começaram a entender o que é lixo cênico até brinco e digo que não é só para teatro de rua não, é para o mundo... Sabermos o que é desnecessário. Aquele último exercício que expliquei, depois que faço individualmente, começa a construção em dupla e aí é que a coisa pega. Se o aluno domina o que é lixo cênico, vamos começar a estabelecer

jogo em dupla. O primeiro exercício é: entenda como seu colega trabalha. Eu, como atriz, só faço jogo com quem sei como trabalha. Por exemplo, o Régis, sei até a hora que ele respira. O ator, quando vai contracenar comigo, eu olho, entendo e sei o tempo dele. O Denilson Leite era o melhor ator que conheci, mas se você improvisasse qualquer coisa, o Denilson era capaz de se matar. Já o Régis é capaz de matar os outros, porque com ele o espetáculo nunca acaba, tamanha a habilidade de improvisação que ele tem. Com o Régis e o Abides, por exemplo, tenho um jogo mútuo, sei até a hora que eles vão parar, por um olhar deles sei o problema que eles têm, se eles esqueceram o texto ou algo do tipo.

Digo que o jogo cênico é entendimento de tempo. Quando o Gajuru vai se apresentar na rua, especialmente em estreia, costumamos dizer uns para os outros antes de entrar em cena: “chego daqui a pouco, você não está só, a gente chega daqui a pouco”. Por isso que não é possível simplesmente arregimentar pessoas para fazer teatro de rua, se elas não se conhecem. Porque pode ser que o jogo fique prejudicado. Não dá pra fazer como no palco italiano, simplesmente reunir um elenco, porque o jogo precisa existir e muito bem.

Agora, vou contar uma outra história, mas que está relacionada aos processos da ETA: foi um desafio muito grande, que tive em São Miguel dos Campos. Dirigi crianças e adolescentes, a partir de 12 anos, num módulo de teatro de rua em um projeto da Ufal, ligado ao PRONATEC. Para a mesma turma dei também História da Arte, em outro módulo. O problema era o tempo, muito curto, e eu precisava fazer um espetáculo de teatro de rua, com cortejo e tudo. Pois, ao final, o espetáculo ficou ótimo e eles ficaram em cartaz durante muito tempo, o que para mim foi uma grande surpresa. O projeto terminou, a Ufal saiu e os meninos pediram para o espetáculo ser deles. Falei: “é de vocês!”.

Se tem uma coisa boa que dirigi, foram esses meninos, foi um dos melhores trabalhos que já fiz. O espetáculo é baseado no cordel de um médico de São Miguel, que é vivo. O cordel se chama *Sivirino beija o céu*. Botamos outro nome para o espetáculo, algo do tipo: “A Viagem de não sei quem ao Reino de Nada Tem”. É um cordel de temática medieval, é a história de um homem do povo que sai de uma cidade, em viagem. Aí vem uma bruxa e joga uma maldição na cidade, que fica sem nada e precisa de um herói para salvá-la. E o herói, que é esse homem que volta para a cidade, é quase quixotesco. Vi esse cordel e falei: “é Dom Quixote!”. Nosso herói encontra vários personagens no meio do caminho: encontra a bruxa, o lampião, umas lavadeiras e as fofoqueiras (as mulheres da janela). Usei o referencial das crianças do interior e o negócio ficou bom...

Ainda inserimos o *rap* no meio disso tudo. Lampião, por exemplo, canta em *rap*. Mas, tinha um professor comigo, que é músico. Ele propôs uma embolada e conversamos com os meninos do elenco, mostrando que o *rap* tem um pé na embolada, que a embolada é o

rap andam lado a lado. Aí começa: o lampião fala embolado e o coro responde. Tem o coro dos jagunços e o coro da cidade, de Lampião contra as bruxas, as parcas. As mulheres da janela dizem os desfechos. A trajetória passa também pelo castelo da bruxa, onde a bruxa foi aprisionada. Isso tudo de forma musical. Apresentávamos em frente à Igreja de São Miguel.

Esses meninos que estavam no elenco têm um grupo agora. Fizeram até a Paixão de Cristo. Então, não tenho a menor ressaca moral desse trabalho, pois o resultado ficou muito bom! Foi a primeira vez que eu, como professora, precisei desenvolver um espetáculo com não-atores, e precisava ter um resultado. Antes, até elaborava planos de aula, mas nesse trabalho elaborei pela primeira vez um plano sequencial onde sabia o que queria e onde queria chegar. Estou falando de trinta meninos, de 12 a 20 anos, que vinham mesmo às aulas! Entre eles, alguns que nunca pisaram num palco! Como fazer um espetáculo com uma turma dessas? Aí comecei com o bê-a-bá do teatro, por exemplo, com o exercício do espelhamento. E comecei a achar esteticamente muito bonito aquilo, muito interessante. Comecei a dar motes para o espelhamento, adaptando, à minha maneira, o *Rasabox*. Enfim, fui inserindo meus referenciais. Trabalhei em duplas, primeiro com espelhamento de emoções: alegria, tristeza, espanto, raiva, e os alunos iam fazendo movimentos relacionados.

Depois comecei a mudar as duplas. Na medida em que eles vão dominando um repertório de movimentos, insiro técnicas adaptadas do *rasabox*: divido o palco ou a sala em quatro quadrantes, e cada quadrante tem uma máscara diferente, vai buscar partituras diferentes, a partir dos estímulos propostos. Nesse momento, eles estão em grupos, no quadrante, mas cada um age individualmente. Vou dando os motes aos grupos, nos distintos quadrados, ou chamando os alunos individualmente, para que eles se integrem a um quadrante específico. E o jogo é contínuo, os jogadores, a meu comando, podem mudar de quadrante, mas os demais seguem em ação. Digo, brincando, que é um neo *rasabox*.

Nesse jogo costumo usar música e acho muito bacana uma música do Tanghetto¹³⁵, que é maravilhosa, porque tem oscilações. Digo: “alegria” e os alunos, com estímulo daquela música, têm que encontrar o estado de alegria. Eles adoram fazer partituras corporais, mas alguns precisam de música como estímulo, senão a partitura não sai. No começo é um pouco estranho para eles, mas depois começam a dominar mais o jogo. Aos poucos, com os estímulos, sem perceber, começam a trabalhar outros planos espaciais. Conforme o desenvolvimento da atividade, insiro comandos de velocidade para o

¹³⁵ Grupo argentino de tango eletrônico.

movimento: “Movimentos rápidos! Movimentos contínuos”. Não quero que eles pensem antes de fazer, por isso proponho também movimentos contínuos.

Tive quase 6 meses com esses meninos e eles foram importantíssimos para minha vivência. Até então só tinha trabalhado com atores e, de repente, tinha aqueles seres em construção... É outra história! Eu dizia: “movimentos de felicidade, tensão, tristeza, raiva, medo” e buscava uma *gestalt* do gesto. Os movimentos de medo, por exemplo, muitas vezes, estão associados ao pânico, que paralisa o corpo. E praticando, fazendo o exercício, eles percebiam a diferença. Outra coisa: é permitido repetir o mesmo movimento. Exemplo: estou trabalhando com a raiva e faço um movimento, posso repetir quantas vezes quiser esse movimento, até minha própria *gestalt* desse movimento. Em geral, não digo previamente quanto tempo eles vão ficar em cada parte do exercício, vou percebendo quando alguns já dominaram o movimento, aí tiro-os de um quadrante e os coloco em outro. Com essas mudanças, eles começam a entender o corpo e não há nada melhor que isso. Não adianta dizer, a fala sozinha não constrói. Eles precisam vivenciar.

Além do exercício em si, trabalho a questão do espaço e da convivência. Aí começa o jogo entre eles. Isso, originalmente, nem existia, mas, eles começaram a jogar entre si. E eu disse: “agora podem interagir um com o outro; agora podem emitir sons”. Até então o que estava acontecendo não deixava de ter som, mas na sequência deixo isso mais explícito, porque entendo que isso tem que ser percebido. “Agora quero emissão de grunhidos, não quero frases”. Aí parto pra outra: “uma frase de alegria; uma frase de tristeza... Agora quero a emissão da frase junto com a partitura”. Aí eles começam a vivenciar o que é um corpo, uma voz e um texto. Isso fiz com eles durante muito tempo. Ia todos os sábados para lá e eram 8 horas de oficina. Foi um intensivão com os meninos.

No início, achei que ia morrer, que não ia dar conta do desafio. Mas, os meninos de São Miguel foram realmente muito importantes para mim. Porque em Maceió, eu não tinha essa experiência. Isso foi há 5 anos. Eu não tinha esses procedimentos elaborados como um processo. Tinha algumas técnicas, tinha o *rasabox*, mas não de forma elaborada. É diferente. Mas, parte desse treinamento que dei em São Miguel e que vem do que o Lindolfo fez conosco, no Gajuru, não consegui fazer com os meninos da ETA, nesse semestre, porque não tinha tempo. Essas técnicas demandam muito tempo.

Uma parte desses exercícios consegui aplicar também para músicos e surtiu um efeito maravilhoso. Eram também pelo Pronatec: aulas de Interpretação Cênica, mas para alunos de música. Na turma tinha muitas evangélicas que não conseguiam fazer os exercícios de teatro. Aí desligava a luz e propunha textos e emoções para eles, no mesmo sistema dos quadrantes, para que eles pudessem criar movimentos. Nossa, eles enlouqueceram! Deu super certo com eles!

Comecei a usar *rasabox* para tudo, mas vou ser sincera: nem quis ler a técnica original, para não acabar com a minha própria técnica. Comecei a achar que estava fazendo

uma coisa mais autoral. Porque se visse a técnica e lesse sobre ela, iria perder qualquer criação mais autoral. Mas, agora, depois de ter aplicado esses procedimentos, preciso estudar melhor a técnica, pra entender o que foi adaptação minha e o que é da técnica original. Estou escrevendo sobre isso, sobre esse processo de construção...

Mas, voltando ao processo em São Miguel, depois da experiência dos quadrantes, fiz um exercício básico de sociabilidade: a brincadeira da cobra. Aliás, fiz muito isso com eles, para eles não se matarem. É um exercício ótimo: há o caçador e a cobra, esta última é formada por vários alunos. A cobra tem a cabeça e o rabo, e eles não podem se soltar. O caçador tenta pegar o rabo da cobra. A cabeça guia o resto da cobra e todo mundo tem que proteger o rabo. No início, costumo botar uma música do Charlie Brown Jr., porque é um ativador de adrenalina e de não-percepção. A cobra não pode se largar, mas a primeira coisa que acontece é a cobra se destruir. Lá em São Miguel isso aconteceu umas duas vezes consecutivas. Aí falo: “é um só [o caçador] conseguindo destruir um todo [a cobra]. Por que? Porque vocês têm que ter unidade”. E continuo: “a cabeça precisa entender que o corpo tem um tempo e o corpo precisa entender que a cabeça é o dominador. E todo mundo está trabalhando para o bem de não deixar o rabo da cobra ser pego”. Depois que eles se arrebatam umas cinco vezes divido o grupo, em grupos de 5 ou 10 e delimito melhor o espaço do jogo. Aí, aos poucos, o caçador não pega mais, então eles entendem unidade, ritmo e tempo. E também entendem noções de liderança e de “bem comum”. Nesse momento posso passar para o próximo exercício: o correpetidor.

Esse nome aprendi em uma aula de música. Antes, não sabia o que era. O correpetidor é o cara que dá o tom, que acompanha os músicos nas aulas. Então, usei a palavra correpetidor para a pessoa que está acompanhando e conduzindo o grupo, em determinada partitura corporal. Comecei a formar duplas e percebi que, geralmente, um dos integrantes das duplas era dominante. Percebi também que, quando o dominante é engenhoso, ele consegue horrores com o outro integrante da dupla. Aí comecei a escolher alguns desses que chamei de “dominantes”, para trabalhar com grupos maiores, ele seria o “correpetidor”. Então, colocava uma música, tinha um correpetidor na frente e dizia para ele as regras da correpetição. Com o desenrolar do jogo, vou mudando de correpetidor, até perceber qual é o que consegue entender o tempo do grupo e que não tenha vaidade para fazer malabarismos demais. O correpetidor, mais do que ninguém, sabe o potencial de quem está trabalhando com ele naquele momento e consegue conduzir o grupo.

Essa estratégia usei na matéria de teatro de rua da ETA e, por incrível que pareça, rapidamente, em 20 minutos, criamos uma cena que nunca mais precisamos modificar e que foi usada no exercício final do semestre. Eles se apropriaram daquilo de uma forma muito orgânica. Isso geralmente não ocorre com coreografias. Se eu disser: “vamos aprender uma coreografia!”, parece que a mente deles já bloqueia. Mas, quando é uma experiência autoral, deles próprios, é muito mais registrável. Uso muito a técnica do correpetidor

para montar cortejos. Dou um mote para o cortejo: por exemplo, “guerra e fruta” e peço três partituras. “A primeira! Crie!”. O correpetidor cria uma só e faz “10 milhões de vezes”. A partitura precisa ter começo, meio e fim. E os demais imitam-no. “O grupo inteiro dominou?” É coisa de minutos. Duas passadas. Quando vi aqueles 30 meninos fazendo o que o correpetidor mandou e o correpetidor na frente, sem eles entenderem o que estava sendo feito, olhei e falei: “Descobri a pólvora aqui!”. Então, fiz o seguinte: pedi três partituras. Durante a primeira partitura, eles tinham que estar parados. A segunda era feita andando e a terceira tinha um giro. Na sequência, crio um trajeto, com estações, e boto um obstáculo no caminho, por exemplo, um tênis e digo: “vocês não podem bater no obstáculo”. Porque a rua tem isso... Pronto! Quando vi os 30 meninos fazendo isso, disse pra mim mesma: “Eu faço isso com qualquer pessoa”.

No cortejo de São Miguel, construído com a estratégia do correpetidor, tínhamos uma estrutura mais ou menos assim: “Partitura 1: parada. Fala com plateia, chama, anuncia. Partitura 2, segue até tal estação...”. Com os alunos da ETA não trabalhei com abertura ao público, durante a partitura do cortejo, pois não deu tempo. O ideal seria ter um preparador físico e um coreógrafo. O Gajuru, por exemplo, chama bailarinos para criar o cortejo conosco. Mas, em processos de direção rápidos, com alunos, não dá tempo, então o correpetidor me otimiza tempo, porque não consigo trabalhar cena a cena com cada um dos alunos.

Não sou como o Toni Edson¹³⁶, por exemplo, pois o Toni canta, dança e compõe. Então, como vou trabalhar com o aluno, num processo de direção rápido, sozinha, sem uma equipe? Por isso, desenvolvi a estratégia do correpetidor. Essa estratégia é maravilhosa também em determinadas cenas, em que preciso fazer quase um distanciamento brechtiano e voltar, aí posso inserir uma partitura. Gosto muito dos cortejos feitos dessa forma, mais do que de cortejos extremamente criados, elaborados. Acho que esses cortejos, por serem de autoria dos alunos, têm uma força, uma coisa especial. No trabalho com a ETA, por exemplo, não interferei em nada nas proposições dos correpetidores, não disse um movimento que deveria ser feito. Só digo para eles prestarem atenção, quando os movimentos não estão casando, lembro que eles precisam ter flexibilidade com o conjunto e que o conjunto precisa ter unidade.

Enfim, voltando ao *rasabox*, acho que ele pode ser uma técnica muito importante para o teatro de rua. O ator de rua fala até com as costas, então, de uma forma ou de outra, os meus movimentos têm que ser limpos, têm que ser precisos. É preciso estar presente, então essa criação do tipo e do corpo para a rua é muito mais forte.

O exercício anterior, das palavras e frases, aprimorei nesse semestre, porque já havia usado anteriormente em outro semestre, também na ETA. Tinha dado um módulo de

¹³⁶ Professor da ETA/Ufal.

teatro de rua anterior, que gerou *Lisístrata*. Não era para ser um espetáculo, era só um exercício de uma matéria, mas a universidade entrou em greve e os meninos quiseram continuar trabalhando durante a greve. Fiquei dando aula feito louca e acabamos fazendo um exercício que é praticamente um espetáculo. Nessa época, já tinha trabalhado *rasabox* com eles. O que tinha feito em São Miguel, aprimorei com os meninos da ETA, que fizeram *Lisístrata*. Fiquei muito feliz também porque *Lisístrata* gerou um grupo que também faz teatro de rua. Fazem parte do grupo Diogo, Flávio, Saulo e Jane. Eles saíram da ETA para formar seu próprio grupo. No espetáculo atual eles começam na rua, depois entram para o espaço fechado.

Acho muito bacana quando em um processo desse consigo fomentar um grupo, pra mim isso é primordial! Tenho certeza que nesses meninos que fizeram o módulo de teatro de rua desse semestre, uma sementinha ficou. Uns disseram para mim: “eu quero fazer rua!”. O Diego, depois de *Lisístrata*, disse: “a gente quer ser rua igual mamãe!” Mamãe é o Joana Gajuru.

É engraçado, pois temos um grupo como pai, o Imbuaça, mas hoje já sou a geração antiga. “Eu cresci vendo você, com a história da moça preguiçosa”. Acabei de ouvir isso de um menino pra quem dei aula esse semestre. Aí, falo: “Gente do céu!”. Sempre digo para o Gajuru que hoje em dia temos uma carga de responsabilidade muito maior, porque também ajudamos nessa formação, então se antes tínhamos que ter compromisso com uma montagem, agora temos que ter muito mais. Por exemplo, se levo o *Versos...* pra rua, não posso mais levar no improviso. Tenho que levar fazendo uma adaptação muito criteriosa, porque somos de rua.

Dizemos que a cada espetáculo de palco temos que fazer um espetáculo de rua. Fazemos palco para poder ter dinheiro para fazer rua. Sempre fizemos palco porque precisávamos de dinheiro para a rua. Pode ver: temos *A Farinhada*, palco; *Olê, Olê, Gajuru, o guerreiro é você!*, rua; *A estória da moça Preguiçosa*, palco. Esse, inclusive, é o próximo que vai ser adaptado para a rua, é um musical maravilhoso. Depois vem *Versos de um Lambe sola*, palco; *Fritzman*, rua; remontagem da *Farinhada*, no palco, e agora *Versos...* vai para a rua.

Há dois anos atrás, quando Vitor faleceu, Ticiane estava botando um projeto com um instituto que trabalha com idosos, no sertão. Voltar com *Versos...* agora, foi a melhor coisa pra nós, pois Ticiane conseguiu fechar um projeto para os idosos. Estamos indo para o sertão com esse espetáculo, pra Igaci e outras cidades. Estamos apresentando em associações de idosos, porque o espetáculo tem uma linguagem que dialoga com os velhos. No espetáculo temos um sanfoneiro, mas as músicas não são forró, são quase tangos. Desconstruímos as composições. Gravamos um *playback*, porque às vezes não conseguimos levar o sanfoneiro. Mas, para o sertão, estamos indo com tudo que tem direito. Eu falei:

“A gente vai para rua com tudo que eles merecem e a gente vai para a rua também porque nós merecemos!”. Não podemos improvisar o que é de palco para a rua. A rua não merece isso. Nem o palco merece.

Referências

OLIVEIRA, Abides de. **Joana Gajuru 15 anos**: memórias dos filhos de Joana. Maceió: Associação Teatral Joana Gajuru, 2010.

Narrativas de jovens protagonistas negras da cena teatral alagoana: Gessyca Geyza e Wanderlândia Melo¹³⁷

Gessyca e Wanderlândia são duas jovens de aguçada sensibilidade, que, à época da entrevista, estavam na reta final de sua formação na Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Envolvidas em diversos projetos dentro e fora da universidade, elas compartilharam um panorama de seus percursos formativos, com idas e vindas entre lugares e pessoas.

Como dito pela própria Gessyca, durante nossa conversa, essa entrevista apresenta uma dramaturgia fragmentada, já que parte das experiências aqui relatadas foi vivida em conjunto por Gessyca e Wander (como carinhosamente Wanderlândia é chamada pelos amigos) e parte foi vivida individualmente. Como estratégia metodológica de transcrição, primeiramente trago as apresentações de Gessyca e Wanderlândia e, na sequência, reúno os relatos em torno do coletivo Hetéaça, contados na primeira pessoa do plural, já que em boa parte das experiências do grupo ambas estiveram juntas. Por fim, apresento mais dois blocos narrativos, um primeiro na voz de Wanderlândia e um segundo na voz de Gessyca, porém preenchidos também com comentários em que ambas trataram de assuntos em comum.

Nós representamos as poderosas forças de mudança que estão determinadas a impedir que as moribundas culturas do racismo e do patriarcado heterossexual se ergam novamente.

Angela Davis, na Marcha das Mulheres, EUA, em 2017

Gessyca se apresenta e narra um pouco da sua história com o teatro

Sou nascida em Belo Jardim, Pernambuco, uma cidade com uns 80 mil habitantes. Mas, não vim de lá direto para cá, vim de Garanhuns. Saí de Belo Jardim, morei um tempo em Garanhuns e depois vim para cá.

Em Belo Jardim existia só um teatro ao qual nós não tínhamos muito acesso, que era um teatro privado, e não era muito usado para espetáculos, era mais usado para outros eventos. Era estranho... Mas, para mim é muito clara minha primeira memória de assistir teatro profissional. Teve uma época que estava circulando pelo Palco Giratório, do Sesc, um espetáculo que se chamava *Diário de um Louco*¹³⁸. Esse espetáculo já estava há uns

¹³⁷ Entrevista com Gessyca Geyza Santos da Silva (Gessyca Geyza) e Wanderlândia de Melo Barbosa (Wanderlândia Melo), realizada por Alexandre Falcão de Araújo, no Espaço Cultural da Ufal, em 03 de maio de 2018. Transcrição de Francimeire Lima. Transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

¹³⁸ Espetáculo do grupo de teatro Lavoura, de João Pessoa, Paraíba.

6, 7 anos em repertório e eles passaram por Belo Jardim. Lembro de ter visto esse espetáculo no pátio da escola Diocesano. E foi muito louco pra mim, porque entrei na escola e falei: “Como assim, isso é o pátio!?” Conhecía muito bem o pátio, mas eles transformaram o espaço. Então, pra mim, a sensação de estar no teatro era aquela: entrar num lugar que estava fechado, iluminado, pra eu assistir alguma coisa. Isso, acho que foi em 2007 ou 2008. Uns 10 anos atrás.

Minha irmã estudava nessa escola, era bolsista. Conhecía a escola, porque foi lá que fiz meu primeiro curso de iniciação teatral, pelo Sesc. As alunas e os alunos que estudavam no Diocesano se inscrevessem nesse curso, poderiam levar mais uma pessoa e ter um desconto. Como queria fazer o curso, minha irmã entrou só pra nós termos o desconto. Por fim, nós duas começamos a fazer teatro juntas, mas ela que estudava lá na escola e eu fui de enxada.

Não lembro de ter visto teatro de rua em Belo Jardim, pois lá só vi dois espetáculos na minha vida, o primeiro foi esse que falei e outro também foi pelo Palco Giratório, e foi apresentado naquele teatro privado que falei. Belo Jardim era bem difícil. Aliás, é até hoje. Às vezes as pessoas acham que nós, pelo fato de sermos pernambucanos, somos todos muito ligados em cultura popular. Até cresci dançando frevo, mas na escola. Não sei exatamente quando e por onde chegou o frevo pra mim. Sei que sabia dançar frevo. Mas, lá não era uma cidade onde eu saía na rua e via um grupo de Maracatu, sabe? Não era como quando fui pra Recife e disse: “Meu Deus, quanta coisa! Tão perto e tão longe!”. Em Belo Jardim, o que mais via na rua era capoeira, mas porque tinha os grupos de resistência, que se entendiam como grupos artísticos e faziam a capoeira. Mas, era principalmente isso.

Só em Garanhuns lembro de ter assistido teatro de rua. O primeiro espetáculo que me veio à mente foi *Gigantes da Montanha*, do grupo Galpão, no Festival de Inverno. Foi uma experiência muito interessante. Acho que foi a primeira experiência que me lembro de estar sentada na rua, vivenciando um momento teatral.

Quando comecei a fazer teatro em 2009, em Belo Jardim, entendia que era uma coisa que me fazia muito bem, mas tinha muito certo pra mim que não era o que queria como profissão. Então, com 19 anos fui pra Garanhuns, fazer pedagogia na Universidade Federal Rural de Pernambuco. Passei um tempo fazendo pedagogia, até que conheci um curso de teatro na cidade. Um curso que se chamava “Vem Ver Teatro II”. Era promovido pela prefeitura e acho que tinha duração de uns seis meses. Era um curso de formação inicial para atores e atrizes. Fui fazer pedagogia, porque queria mesmo era sair de casa, sair da minha cidade, ir pra universidade. Quando cheguei em Garanhuns e soube do curso de teatro, não resisti e fui fazer. Só que fui fazer pensando: “só vou fazer o curso pra me

distrair e continuar fazendo teatro”.

Mas, ao longo do curso, fui percebendo que estava odiando pedagogia e queria muito continuar fazendo teatro. Decidi fazer de novo o vestibular no final do ano e arriscar uma graduação em teatro. Só que ainda era uma ideia muito insípida, não sabia o que era licenciatura ou bacharelado em teatro. Só sabia que se fosse um curso de teatro, eu queria. Tentei na UFPE. O Enem era a primeira etapa da seleção da UFPE. Mas, sendo irônica, como sou boa de datas, perdi a segunda fase. Então, não tinha mais a opção de estudar no lugar mais perto, que era Recife. Daí, o segundo lugar mais perto era Maceió, Alagoas. Maceió tinha o curso de teatro, então tentei pra Ufal.

Depois dei uma esquecida, não tinha criado muita expectativa, tinha ficado um pouco frustrada de não poder concorrer para Pernambuco, mas um amigo meu passou lá em casa e disse: “a gente passou!”. Esse amigo é o Alex Apolonio Soares, que se formou recentemente aqui na Ufal. Aí deu aquela certa crise, um conflito interno... Mas, tranquei pedagogia e vim embora. Viemos em três pessoas de Garanhuns e que havíamos feito parte do mesmo curso: eu, Alex e Anderson Vieira. O Anderson agora está em São Paulo e o Alex está se formando aqui e está nessa transição entre Maceió e Recife, organizando a mudança. Isso foi em 2012. Como é possível observar, a presença de Garanhuns é bem representativa no curso de Teatro da Ufal. A Wander acredita que todo mundo de Garanhuns que veio pra cá, passou pelo curso “Vem ver Teatro”. Mas, ela também lembra que hoje em dia o curso ainda existe, mas é particular. Não tem mais o apoio da prefeitura.

Enfim, cheguei aqui em Maceió cheia de sonho. Não conhecia a cidade, não conhecia o curso... Pela primeira vez ia morar numa capital, pra fazer o curso que estava interessada. Foi nova também a sensação de morar em outra casa, com mais pessoas... Ter o mar por perto... Tudo isso foi muito novo e muito inusitado. Tive também muita ansiedade pelas primeiras aulas, para conhecer o Espaço Cultural, saber como é que funcionava. Mas, a primeira semana de aulas foi muito conflituosa pra mim, porque criei toda uma expectativa e fui entendendo, aos baques mesmo, qual era a estrutura do curso. Fui entendendo que não necessariamente ia encontrar tudo aquilo que tinha criado em meu imaginário e que precisaria encontrar um jeito de lidar com isso, pra que não ficasse me culpando por ter deixado algumas coisas e ter vindo pra um lugar onde não estava mais me sentindo tão bem ou não estava encontrando exatamente aquilo que queria encontrar.

Mas, o curso foi me ensinando também a encontrar outras medidas para me fortalecer, para continuar nele. Comecei a entender o que é esse curso, entender as questões que estão envolvidas para além do próprio curso, mas que estão na cidade, que estão no estado, que interferem também em nossa formação. Então, o fato de ter chegado

e ter dado de cara com alguns imprevistos que me cobraram estabilidade para entender o que estava acontecendo, me proporcionaram bastante amadurecimento. Me forçaram a entender o que eu estava fazendo aqui, o que vim fazer nesse lugar.

Quando cheguei aqui, o Marcelo Gianini, o Ivanildo Piccoli e o Toni Edson ainda não estavam na Ufal. A Telma César já estava, mas na época ela era muito mais ligada ao curso de dança do que ao curso de teatro. Depois, ela foi assumindo mais disciplinas em teatro. Naquela época, quem era o coordenador do curso era o José Acioli e nós tínhamos como professores Otávio Cabral, Ronaldo de Andrade, Rogers Ayres e Homero Cavalcante. Mas, o Homero só ministrou aulas nos últimos semestres, porque ele passou um período se cuidando, teve uma questão de saúde. Enfim, eram poucos professores e a única mulher era a professora Telma, que transitava pelos cursos de teatro e dança.

Wander se apresenta

Nasci em Garanhuns e de lá vim direto pra Maceió. Comecei a fazer teatro no CRAS do bairro onde morava, em Garanhuns e comecei a fazer teatro sem nunca ter assistido teatro. Aí, o professor do CRAS, nos levou pra ver uma montagem na qual ele estava envolvido. O espetáculo que vi foi *Entre Flores, Amores e Frustrações*, em uma galeria, do Sesc também. Agora, quanto ao teatro de rua, lembro que não tinha noção do que era teatro, para diferenciar, né? Daí, como em Garanhuns tem o Festival de Inverno, que acontece em julho, às vezes, de manhã tem espetáculo de rua. Então, eu via muito mamulengo na praça que fica no centro da cidade, com as histórias do Boi, da Catirina, do Mateu, mas nunca considerei isso teatro. Agora é que estou percebendo isso, que já tinha visto teatro antes.

Vim para Maceió um ano depois da Gessyca. Vários amigos já estavam aqui, mas ainda tinha o Felipe e outra galera lá. Fiquei fazendo um espetáculo, *O Álbum Encantado*, que era infantil, para palco italiano. Daí nós circulamos pela cidade e pelos interiores de Garanhuns e também viajamos para o Festival de Curitiba, para participar do Fringe. Na volta de Curitiba, já sabia que tinha passado aqui na Ufal. Mas, antes de escolher a Ufal, tinha pensado em prestar pra Fortaleza e Recife. Depois troquei e coloquei Fortaleza e Maceió. Já estava pensando muito na comédia, no humor, e Fortaleza, para mim, era um lugar que todo mundo falava que era a terra da comédia. Ainda não descobri se realmente é. Mas, passei na Ufal.

Em Maceió, Gessyca já tinha me falado que o David Oliveira e a Nathaly Pereira estavam começando a estudar palhaçaria e que tinha acabado de chegar um professor que estudava circo e palhaço, que era o Ivanildo. Já sabia mais ou menos como era o curso de

licenciatura, de algumas frustrações que eles tinham passado, mas mesmo assim disse: “eu vou!”. Acabei vindo também com essa vontade de fazer um curso novo, morar na capital, ver como é que viveria por aqui. No primeiro semestre, não procurei nenhum dos professores, nem o grupo Clowns de Quinta, um grupo de palhaços, que surgiu na Ufal. Mas, como eu e Gessyca morávamos juntas, nós começamos a nos sufocar com a universidade e com os paradigmas do curso. Sempre tinha roda de debate dentro de casa sobre isso, nós saíamos da universidade, mas chegávamos em casa ainda impregnadas. Foi quando começamos a ter foco e dissemos: “Oxe, bora criar um grupo! Vamos começar a viver a cidade!”. Nós íamos na feira livre e nos perguntávamos: “Por que esse povo não tem acesso ao teatro que a gente quer fazer?” Toda vez que íamos no teatro eram as mesmas pessoas da universidade, a mesma classe artística... Quando íamos no teatro do Arte Pajuçara¹³⁹ eram as mesmas pessoas e nós sentíamos uma angústia com isso, queríamos estar nos lugares públicos, nos apresentando. Daí, pensamos em fazer uma ação. Estava bem pertinho do período de inscrição para o Festival de inverno de Garanhuns e a nossa vontade era apresentar lá. Aí, começa a história do Hetéaçã.

Um pouco da história do Hetéaçã, na voz de ambas

Nosso primeiro trabalho foi uma intervenção que chamamos de *O Que Te Sufoca*. Na primeira noite em que conversamos mesmo sobre criar grupo, já falamos: “Vamos agora pra praia?” E fomos nós duas pra Ponta Verde! Ficávamos em pontos diferentes, com um saco transparente na cabeça. Não sabíamos até onde essa performance iria, quanto tempo duraria, mas fomos existir ali, naquele momento. Depois de um tempo em que estávamos lá, veio uma senhorinha tirar o saco da cabeça da Gessyca e falou: “Minha filha, pelo amor de Deus, você vai morrer com esse negócio na cabeça!”. Aí tirou e disse: “pra você respirar, né?”. Aí nos olhamos e entendemos que quando alguém interviesse, era o momento de sairmos também. Essa foi nossa primeira intervenção.

Depois disso, começamos a construir *Eu, Estranho*. A ideia era construir um espetáculo de rua. O Hetéaçã surgiu para que nós começássemos a investigar espaços e linguagens diversas. Não queríamos construir um espetáculo para teatro. Para nós, era uma questão de acessibilidade mesmo, por essa sensação de que estávamos na universidade, estudando, e onde íamos assistir teatro, só encontrávamos estudantes também. No teatro o público é reduzido, mas aí, quando entramos no ônibus, vem um repentista e toda a galera, os trabalhadores cotidianos, se envolvem. Então, como

¹³⁹ Sala teatral integrante do Centro Cultural Arte Pajuçara, equipamento público municipal de cultura, localizado na orla de Maceió, em frente a praia de Pajuçara.

acessamos essas pessoas? Para onde vamos? Além disso, nosso corpo estava precisando gritar!

Havia um discurso de que o povo não vai para o teatro porque não gosta de teatro, não gosta de arte. Mas, nós dizíamos: “Como é que não gosta? Se quando chega a arte pra eles, todo mundo se envolve, assiste?”. Ou seja, o povo gosta de arte, né?

Depois da intervenção, começamos a escrever um texto, pois já havia esse desejo de uma dramaturgia nossa. Nós queríamos discutir o tempo e a relação do corpo com a cidade, com a capital, porque isso também era muito novo para nós. Embora Maceió não seja uma capital que tenha um ritmo muito acelerado – às vezes é até muito tranquila, para nós, que vínhamos do interior, era uma realidade bem diferente. Pensamos em criar personagens que não se sabe de onde eles vêm, mas eles não são daqui. E lançamos questões do tipo “a gente não devia tal coisa... Mas, a gente se acostuma”. A gente não devia dormir 5 horas por dia, mas a gente se acostuma. A gente devia comer melhor (a gente come muito mal), mas a gente se acostuma a comer um sanduíche requentado, na hora do almoço.

Queríamos falar dessas coisas, inclusive questionar o que é a arte dentro da universidade, que corpo é esse. Então, fomos criando um texto, mas depois achamos esse texto ruim. Aí pedimos ajuda para o Felipe Espindola, que é um amigo nosso, que já tinha interesse por dramaturgia. Ele começou a melhorar o texto e nós começamos a investigar umas coisas, mas, ainda éramos só nós duas. Só que tínhamos necessidade de alguém que nos dirigisse, nos ajudasse. Nessa época, estávamos muito fascinadas pelo trabalho do Gianini. Ele tinha chegado há pouco tempo na universidade e nós tínhamos visto várias encenações dele. A gente ficava pensando: “Poxa, como é que ele consegue construir esses trabalhos com as turmas?”. Porque nós sabíamos que as turmas tinham um fluxo muito grande, de desistência ou de chegar muito atrasado... Sentíamos que era difícil trabalhar com um grupo que não era muito coeso, mas ele conseguiu fazer coisas fantásticas com os grupos. Então, a gente olhava e dizia: “Meu Deus, que coisa linda! Queremos ele!”. Aí fomos falar com ele, mas na época ele estava super atarefado, estava no começo do doutorado, por isso não conseguia estar conosco.

Então, pensamos em fechar pelo menos numa ação, de 15 a 20 minutos, e dissemos: “Ah! vamos para praça!”. Foi o que a gente fez. Pegamos o material que já tínhamos, customizamos o figurino e fomos pra praça. Esse foi *Eu, estranho*. Não sabemos se ainda temos o material gravado desse trabalho, acho que só temos fotos. Mas, nos lembramos que terminávamos pedindo um abraço, para o público, e foi a ação mais linda de toda a noite. Nós saímos falando: “Ah, temos que melhorar isso, aquilo...”. Mas, de tudo,

o momento do abraço creio que foi o mais tocante para nós, porque as pessoas que pareciam não estar envolvidas, foram nos dar esse abraço! Foi um momento muito bonito de entender que as pessoas estão na loucura, na correria, mas elas estão precisando de afeto também, aquela chama está ali, viva... Aí, pronto! Foi assim que começou o Hetéaçã.

A propósito, Hetéaçã é a junção de duas palavras indígenas: *Héte*, corpo e *Açã*, gritar. Estávamos vendo um dicionário indígena Tupy e achamos a primeira palavra, *Héte*, “eita, guarda aí! Corpo...”. Depois achamos a segunda, *Açã*, e juntamos.

Depois de *Eu, Estranho*, Gessyca já estava no terceiro semestre do curso na Ufal e estava muito incomodada com a graduação, ela disse: “Meu Deus, não posso ficar num lugar onde sinto que estou arrastando as coisas. Preciso construir algo”. Foi quando ela tentou mobilidade para UFBA, em 2013, pois queria passar um tempo respirando e vivenciando outras experiências. Isso deu uma desestruturada, pois ainda tentamos construir coisas à distância, mas era muito difícil. Nesse momento, Wander estava se aproximando dos Clowns de Quinta, estava assistindo aos ensaios do grupo.

Nós ainda tentamos compartilhar material à distância, estudar teatro de rua, baixamos um material enorme pra pelo menos ler e discutir, mas, também não funcionou durante muito tempo, sabe? Cada uma foi se envolvendo cada vez mais em suas próprias atividades, até que paramos... Mal nasceu e já dormiu. Ficamos mais ou menos um ano parados...

Daí nossos amigos de Garanhuns, Joesile Cordeiro e Felipe Espindola, tinham um espetáculo chamado *Mamulengo do Ambrósio*, que era uma contação de histórias com mamulengo, isso lá em Garanhuns mesmo. Então, eles mandaram o projeto para prefeitura de Garanhuns e aprovaram como Hetéaçã. E aí o mamulengo já foi um espetáculo deles com o Heteaçã. Eles também foram com esse trabalho para o Festival de Curitiba. Inclusive, nós já tínhamos conversado pra fazermos uma continuidade desse trabalho. Quando Gessyca voltou da Bahia, os meninos disseram: “Vamos montar, nós quatro?”. Daí, fizemos o *Casa da Maria*, que a ideia era pra fazer um mamulengo dentro de casa. Os meninos contavam a história e nós tocávamos instrumentos e interagíamos com o público. Nesse período, o Joesile ainda não estava estudando na Ufal. Pra nós ensaiarmos, eles vieram pra cá, passaram um tempo e depois voltaram. Enfim, eles estavam nesse fluxo. Às vezes eles vinham. Só que com o tempo o Felipe foi pra Paraíba e cada um foi se envolvendo em alguma outra atividade. Nós só conseguimos apresentar o *Casa da Maria* em uma residência.

Não conseguimos dar continuidade ao *Casa da Maria*. A ideia era fazer teatro dentro da casa das pessoas, uma coisa pequenininha, com uma tenda pequenininha, mas não

conseguimos desenvolver... Depois de um tempo nós retornamos para o mamulengo de novo, só que com outra proposta, com o Alex, que já trabalhava com teatro de bonecos. Nesse momento, a Wander se afastou do Heteaçã. A remontagem de *Mamulengo do Ambrósio* nós decidimos fazer de um jeito em que tirássemos um pouco da contação de história e tornássemos a maior parte daquilo em ação. Então, entendemos que, a partir de agora, seria uma trupe, que estaria o tempo todo brigando porque cada um queria contar a história do seu jeito ou queria aparecer mais que o outro e fomos investigando isso. Que figuras seriam essas dessa trupe, que vêm contar a história do mamulengo do Ambrósio.

Se não me engano, nós usávamos dois cordéis, *O Cavalo Que Cagava Dinheiro*, e uma outra história, que tinha o Mateu e a Catirina. Essas duas histórias se desdobravam em outras. Nós continuamos com a tenda, só que era uma tenda onde brincávamos entre ser personagem e fazer os bonecos... Às vezes apareciam os bonecos e os personagens em cena... Esse trabalho durou um pouco mais. Nós fomos montando juntos, com direção colaborativa. Depois, fizemos uma campanha de financiamento coletivo, pelo Catarse e conseguimos circular por quatro estados, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Alagoas. Inclusive, fomos para os interiores, pois cada um queria voltar para a sua cidade. Então, em Pernambuco fomos pra Caruaru, Garanhuns e Belo Jardim; em Alagoas, fizemos Maceió e Benedito Bentes; na Paraíba fizemos João Pessoa e no Rio Grande do Norte, Natal.

Nós fomos pra lugares em que sabíamos que poderíamos ser recebidos por outros grupos ou por amigos, pois a campanha foi de um valor bem pequeno. Inclusive, na campanha do mamulengo, o melhor chapéu que nós tivemos foi em Recife. Mas, nós apresentamos em frente ao Bar do mamulengo e lá, todo domingo, o Seu Jurubeba coloca sua tenda de mamulengo e arruma as cadeiras do bar na frente. Então, todo mundo já sabe que vai ter Jurubeba, já tem um público que assiste. Nesse dia, nós fizemos uma “casadinha” com o Seu Jurubeba. Ou seja, tinha um público muito grande e, provavelmente, já com o hábito de frequentar aquele espaço, que vai sabendo o que ia acontecer. Então, estava todo mundo muito a fim de contribuir.

Em Belo Jardim, nós fizemos no meio da feira, no sábado de manhã e foi lindo! Foi lindo porque as pessoas já estão ali na praça, no meio da feira. Elas vão comer pastel, chupar picolé, elas estão ali olhando o dia, conversando, jogando dominó... Afinal, é dia de feira, né? Então, não foi difícil garantir a presença do público. E foi muito bonito também, porque tinha muito estranhamento o tempo todo. Nós percebemos a diferença entre as cidades, porque, por exemplo, quando montamos em Recife, não tinha nada demais, porque estávamos montando num espaço onde já acontecem coisas sempre. Mas, em Belo

Jardim, não é comum chegar esse povo com um monte de ferro, no meio da feira e ver esse povo se trocando na rua. Aí, principalmente os sinhozinhos, ficavam nos olhando. Um deles perguntou pra Gessyca: “Minha filha, você é casada com algum deles?” Acho que estranharam muito ver uma única mulher no meio dos meninos. Outra situação curiosa foi o vendedor de picolé, que parou no meio da cena e, para ele, estava tudo bem. Vamos brincando com essas situações.

Ao final da circulação, nós conversamos sobre o quanto é a própria rua que vai nos dando as ferramentas. Porque, por mais que tivéssemos o desejo de estar em espaços diferentes, espaços alternativos e na rua, nunca dedicamos de fato uma investigação à linguagem do teatro de rua. E... até então, não tínhamos muitas referências de teatro de rua, na vida e na universidade. Por isso, precisamos pensar que corpo é esse que vai pra rua, que voz é essa que vai pra rua, que jogo é esse que precisamos ter na rua. Mas, as apresentações do mamulengo, sobretudo, foram nos fazendo entender algumas coisas nesse percurso, que já não tinha como fazer do mesmo jeito que fazemos nos outros lugares. Mesmo se quiséssemos fazer igual, não daria, porque o espaço em si, exigia da gente. Em cena, as coisas que aconteciam nos influenciavam, por mais que na primeira vez ficássemos um segundo em silêncio, sem saber como reagir, numa segunda vez saberíamos mais ou menos como sair dessa situação. Então, é um espaço de formação.

Na última etapa da circulação, no Rio Grande do Norte, a Wander voltou pra fazer o mamulengo, pois, nessa última versão, ela ainda não tinha feito. Nessa etapa, a Gessyca estava fazendo estágio no Sesc, então não poderia viajar. Aí Wander substituiu. O grupo passou uns 7 meses fazendo isso, porque ia sempre só nos finais de semana, pois Gessyca estava trabalhando durante a semana. O grupo viajava na sexta e voltava segunda. Mas, fomos ficando muito cansados. Foi o primeiro trabalho onde pudemos estar muito tempo juntos, mas exigia de nós muito além do ensaio, além de estar em cena, por conta da produção, por conta de tudo que precisamos dar conta. Nós fizemos nossos figurinos, fizemos todos os bonecos, fizemos as máscaras, costuramos a tenda, sabe? Isso foi bom, mas chegava um momento em que era muito cansativo.

Além disso, como ficamos juntos por mais tempo, isso possibilitou que fossem aparecendo coisas que nos uniram mais e outras que davam uns pequenos conflitos, o que é natural de qualquer relação. Enfim, chegamos ao final da campanha e nos reunimos pra conversar sobre qual seria o próximo passo. Quando Gessyca esteve na Bahia, teve sua primeira experiência com a máscara teatral, depois foi para o Rio e, na volta, escreveu o projeto do espetáculo *Entre rio e mar Há Lagoanas*, em 2015. Nesse momento, ela já estava pensando em ir para os quilombos, já estava com uma necessidade de fazer um trabalho

com esse teor. Pois, conseguimos aprovar o projeto! Nessa época, aprovamos também outro projeto, de contação de histórias, chamado *Encantos Africanos*¹⁴⁰, sobre o qual vamos falar logo mais.

Enfim, quando aprovamos esses dois projetos, já sabíamos que após terminar a circulação do mamulengo, teríamos que dar conta de começar a fazer esses trabalhos. Além disso, o Felipe voltaria em definitivo para João Pessoa e o Alex estava terminando o curso, também tinha suas questões. Então, no segundo semestre de 2016, entendemos que o mamulengo tinha cumprido a sua jornada. Mas, só em 2017 fomos receber os recursos dos projetos que haviam sido contemplados e, então, começamos a dar andamento aos trabalhos. Foi um ano muito louco, porque de janeiro a junho estávamos muito comprometidos com a montagem do *Incelença*, um espetáculo do pessoal do grupo Volante. Depois, em julho, quando já estávamos um pouco mais tranquilos, pudemos encarar os trabalhos dos dois projetos do Hetéaça, o *Há Lagoanas* e o *Encantos Africanos*.

O *Encantos Africanos* é uma proposta que surge do Joesile, que ele escreve quando a Gessyca estava na Bahia e o coletivo não estava “acontecendo” tanto, pois não tínhamos uma rotina de grupo. O *Encantos* era o que estava o afetando naquele momento. Então, ele apresentou a proposta ao grupo, já escrita e a Gessyca também apresentou a sua proposta. E, como estávamos em lugares muito pessoais, pelas experiências que tínhamos vivido nesse tempo que estávamos separados, vimos que era válido, sim, ter esses dois trabalhos como coletivo, porque precisávamos novamente nos fortalecer, dar prosseguimento ao trabalho do grupo.

Seria bom se o Joe estivesse aqui, porque ele falaria como isso nasceu, de como isso o provocou. Mas, sabemos que depois que ele compartilhou o projeto com o grupo, já no início falou que gostaria que nós estivéssemos em cena com ele. Ele disse que queria ir para os quilombos, que queria estar num contexto onde pudesse se afirmar mais como negro, se reconhecer como negro. A intenção era fazer uma contação de histórias e que fossem histórias de origem africana. Ele também queria que tivesse uma pessoa para nos dirigir, porque ele estava cansado de fazer de tudo. Aí nós dissemos que o projeto nos interessava muito, que nós também queríamos fazer. Então, fomos conversando sobre quem seria essa pessoa para dirigir e, naquele momento, não tinha como a gente desvirtuar o olhar, era o Toni Edson! Pela trajetória incrível que ele tem com teatro de rua, com contação de história africana e por ele próprio ser uma militância cotidiana. Então, era ele! Foi assim que foi se estabelecendo esse processo. Todo o grupo gostou da ideia e, depois,

¹⁴⁰ Projeto que gerou o espetáculo *Os Filhos do Céu e os Corações de Tambor*.

o Joe foi fazendo a interlocução com o Toni, até todo o grupo encontrar com ele, pra começar a parte prática do trabalho.

Ah, tem mais uma coisa que nós esquecemos de falar: antes desses dois últimos projetos, nós fizemos também um festival de Teatro Lambe-Lambe. O Joe tinha feito uma oficina de teatro lambe-lambe, em Garanhuns, também no FIG e tinha ficado muito tomado pela linguagem. “Ah, eu amei isso!” E, em 2015, nós fizemos a primeira Mini Mostra de Teatro Lambe-lambe de Maceió. Foi um projeto de extensão aqui da Ufal. Nós levamos essa mostra, se não estamos enganadas, pra oito bairros de Maceió. Aí, depois disso, os outros projetos foram aprovados, já no final de 2015.

A narrativa volta para a voz de Wander

Vou contar um pouco sobre a experiência da disciplina Narrativas na Rua, ministrada pelo Toni Edson, pois ela tem a ver com nosso processo posterior do Hetéaça, o *Encantos Africanos*. É uma disciplina optativa, que cursei todinha, completa, em 2015. Mas, antes dessa disciplina, quando cheguei na universidade, cheguei super pobre, lisa da vida... Ainda sou pobre, mas no início era mais difícil... Precisava de uma bolsa. Aí surgiu uma bolsa de um projeto chamado Biblioencanta. Era um projeto de contação de histórias para lugares específicos, como ONGs e comunidades que tivessem projetos de incentivo à leitura. Em Garanhuns já tinha feito uma oficina rápida de contação de histórias e voltei querendo contar histórias também. Aí, quando surgiu essa oportunidade da bolsa, fui atrás e comecei a procurar e estudar contação de histórias.

Acho que uns dois anos depois chega o Toni. Inclusive, assisti a prova prática dele no concurso pra entrar na Ufal. O tema era Teatro de Rua e fiquei torcendo por ele e por uma outra candidata, a Tércia, da cia do Chapéu. A Gessyca lembra que liguei pra ela e disse “Mulher, tem um professor lá no concurso, que tem que entrar”. Devido aos títulos, a Tércia perdeu. Daí, quando o Toni entrou, fiquei pensando: “Meu Deus! Será que o Toni vai ofertar alguma disciplina?”. E ele ofertou a disciplina Narrativas na rua, pra graduação! Eu disse: “Oxe, eu vou fazer!”. Pois, essa disciplina ampliou minha visão e me apaixonei mais ainda pelas contações. Quando o Joe nos chama para o *Encantos Africanos* e diz que é o Toni quem vai dirigir eu disse: “Ei, véi, muito massa!”, porque foi meio que uma extensão da disciplina.

Como resultado da disciplina nós fizemos uma roda de contação de histórias, chamada *Pé de Lá, Pé de cá*. Nós contávamos histórias em duplas, fomos para o centro da cidade e depois viemos aqui pra praça Sinimbu fazer uma apresentação também. Acho que foram só duas apresentações. A do centro achei mais difícil, porque temos vontade de que

as pessoas fiquem perto e as pessoas meio que tinham medo, mas ficavam de longe assistindo e “brechando”... Foi bem legal, mas achei estranho. Depois contei pra o Toni que achei bem estranho, porque eu queria o povo mais perto. Aqui na Sinimbu a galera se aproximou mais, porque já eram pessoas da universidade.

Já a Gessyca gostou mais da apresentação do centro, porque aqui na praça Sinimbu tinha certa estrutura montada, tinha iluminação, as pessoas estavam sentadas pertinho da gente. Mas, ela também achou gostosa a apresentação daqui. Ela conta que no centro parecia que ela não estava numa apresentação, a sensação era de que ela estava num jogo o tempo inteiro, numa brincadeira e a interessava muito ver as pessoas passando, olhar para elas, e sentir que elas pararam porque olharam para ela também. Foi a primeira vez também que ela fez uma contação, pois nunca tinha feito um curso ou uma oficina de contação de histórias. Ela não chegou a se matricular na disciplina, porque quando ela voltou da Bahia, a disciplina já tinha começado. Mas, falaram que o trabalho do Toni era muito bom, então ela pediu para acompanhar as aulas como ouvinte e ele deixou. Ela diz que foi ótima a experiência da disciplina, de entender um pouco da contação como linguagem e colocar o corpo nesse espaço tão fluído da rua, se sentindo amada e desprezada.

Sobre isso do amor e desprezo, uma coisa que o Toni dizia pra gente era “Desapeguem. Pode ser que tenha dez pessoas, pode ser que tenha uma. Desapeguem e continuem”.

Mudando um pouco de assunto, agora vou falar sobre o grupo Clowns de Quinta. O primeiro espetáculo do grupo, *Cenas Clownssicas*, começou no palco. Depois fomos experimentando cenas na rua, até fazermos o espetáculo todo na rua. No começo, nós apresentávamos muito aqui na Sala Preta. Depois, todo domingo, nós íamos para a Praça Centenário, no bairro Farol. Lá, todo domingo tinha um projeto chamado Ocupe a Praça, uma coisa assim. Nós íamos no domingo, porque sabíamos que haveria tendinhas da prefeitura, ou seja, já teria um movimento na praça. Nós íamos pra lá experimentar esquetes novos e também chegamos a promover o Dia do Circo, na praça. Era um lugar em que nós treinávamos malabares e quem chegava brincava conosco. Tinha muitos usuários de drogas que ocupavam a praça. Às vezes eles, iam lá fazer malabarismo, pra ver se passava um pouco a ansiedade.

Depois, nós voltamos para o palco, de novo. Quando a gente volta para o palco, me sinto distante das pessoas. Até começo a não gostar do *Cenas Clownssicas* no palco. Recentemente nós fomos convidados a apresentar o espetáculo no interior, por um projeto

contemplado no edital Mestre Cicinho¹⁴¹. Nós fomos pra dois interiores: Porto Calvo e Pilar. Lá, sentimos as pessoas muito mais perto, parece que é mais gostoso fazer na rua. Em Pilar foi ótimo, pois além do público que frequenta a praça, eles conseguiram público de escola. Quando nós chegamos já tinha gente na praça, os frequentadores usuais, em frente à Igreja, vendo a montagem do trabalho. Então, teve gente o tempo todo, desde quando não éramos palhaço até depois da desmontagem.

Estava até conversando com os meninos do grupo, acho que para teatro o espetáculo não serve mais, serve pra rua, com as pessoas ali perto. Quando fazemos no teatro, acendemos a luz para ver o público, em alguns momentos. Inclusive, tem algumas cenas em que fazemos brincadeiras com luz. Mas, na rua é “geralção”. Nós criamos uma relação meio de semiarena na rua, pois temos uma cortina em cena e apresentamos na frente dela. Então, nós sempre dizemos que há dois espetáculos ao mesmo tempo: um que está aqui, depois da cortina e um espetáculo que está atrás da cortina, porque atrás também fica uma galera nos assistindo, que está fora de cena, conversando conosco, brincando. Às vezes nós dizemos: “vai lá pra frente”, mas o povo não segue, eles querem ficar lá atrás.

Ultimamente, nós estamos gostando mais de fazer o *Cenas Clownssicas* na rua. Nós também fomos para nove interiores rurais, por um projeto do Instituto Terra Viva. Foi muito especial, porque ganhamos uma dimensão corporal, de entender mesmo como esse espetáculo funciona na rua. O projeto era para idosos e havia pessoas que nunca tinham assistido teatro. Depois do espetáculo todo mundo queria falar com os palhaços. Aí, alguns ficavam surpresos: “Eita, falei com um palhaço!”. E nós seguimos jogando... O jogo continua até nós irmos embora. Na rua, você tira o nariz, tira todo o figurino, mas você ainda tá ali, em cena, ainda tem gente assistindo, a relação continua.

Antes mesmo dessas apresentações no interior de Alagoas, em 2014, nós fomos pra São Paulo nos apresentar e a maior parte das nossas apresentações foram em praças da cidade. Fizemos duas apresentações no circo da Unesp e uma no circo da Funarte, o restante foi em praças, com o *Cenas Clownssicas*. Nós fizemos na Praça Roosevelt, no centro, mas foi difícil, foi a pior apresentação, porque a polícia nos parou no meio do espetáculo, pra saber o que estava acontecendo. Depois da interferência da polícia nós continuamos. As outras praças, não lembro o nome exatamente. Teve uma apresentação que foi muito boa, era em frente a uma igrejinha, mas não lembro o nome dela, acho que o Ivanildo lembra melhor.

Continuando a conversa, fui perguntada sobre a diferença de atuar como palhaço e

¹⁴¹ Projeto Circuito Alagoano de Teatro, realizado pela cia. Nêga Fulô, também de Maceió, com recursos do prêmio Mestre Cicinho (do governo do Estado).

fazer contação de histórias, sendo os dois casos na rua. Como palhaça fico mais sem vergonha e me relaciono com as pessoas mais tranquilamente. A máscara me protege e me expõe, mas ganho uma confiança maior com o outro e acho que vejo uma aceitação maior também. Quando tô de palhaça, mesmo que a pessoa esteja lá chateada, vou lá, faço uma palhaça também chateadona e conquisto a pessoa, quando saio de perto, vejo que a pessoa está rindo. O palhaço é um personagem que veio de outro mundo e o que ganho como palhaça é que, de certa forma, dou outro sentido pra ela. Fico meio tímida, mas quero brincar. Além disso, a noção espacial, por exemplo, é uma coisa que percebo que também se expande quando estou como palhaça.

Acho que a noção espacial e a relação com as pessoas é algo que consigo levar da minha experiência como palhaça pra contação de histórias. Na estreia de *Os Filhos do Céu e os Corações de Tambor* nós fomos individualmente contar histórias no entorno, antes de ir pra roda com todo mundo. Fui contar no ponto de ônibus. Tinha uma galera esperando ônibus e já cheguei brincando com todo mundo e contando a história, isso trago da vivência de palhaça. Precisamos também ter consciência que nosso corpo é tridimensional, para ele ganhar a dimensão da rua. Além disso, tem a questão do foco, que também trago da palhaçada. Assim como o palhaço, quem tá contando história precisa ter foco, senão fica tudo muito perdido, na relação entre nós, em cena, e também na triangulação com o público, né?

Há também a questão de ampliar a voz. Até que ponto minha voz consegue ganhar o espaço, as pessoas? Embora, no *Encantos* nós usemos microfones *headset*, às vezes ele falha e se o microfone de um de nós falha, todos desligam, pra que todo mundo junto conte no gogó. Tem um aspecto que a Gessyca contou, que é a música. A música precisa ser ouvida, mas se nós gritamos ela perde a melodia, o ritmo, perde alguma coisa.

Enfim, esse trabalho de contação ainda é muito novo, a Gessyca se questiona se nosso corpo tem intimidade com esse aparelho, se nós poderíamos dar mais, porque às vezes ela acha que estamos muito tímidos, que poderíamos preencher mais o espaço. Então, o nosso próximo passo é que o microfone não atrapalhe o corpo e que tudo não se resolva só na fala, ou, como diz a Gessyca, “não seja uma muleta, seja um facilitador, para que as outras potências possam aparecer também”.

Mudando um pouco de assunto, falando da experiência de “passar o chapéu”, além da experiência no Hetéaçã, tenho a própria experiência do Clowns de Quinta. Nós fomos pra Recife, no Festival de Palhaçaria Feminina e, pra arrecadarmos o dinheiro da passagem de volta, fomos pra rua também, fazer uma roda no centro de Recife. Mas, lembro que, em Recife por exemplo, nós não ganhamos muito dinheiro. O melhor de Recife são as relações.

Depois da apresentação, o vendedor de coco nos chamou e nos deu água de coco e ainda partiu o coco no meio, pra comermos. Enfim, acho que o que fica são essas relações em cada local.

Achei aqui em Maceió mais fácil para passar o chapéu, mas não sei se foi o momento, o horário, tem isso também.

Mudando novamente de assunto, vou falar mais um pouco sobre minha experiência no curso de Teatro da Ufal. Entrei no antigo PPC, aí durante a transição pro novo PPC, fiquei com vontade de migrar para a nova matriz curricular, mas o Gianini avisou que ia me atrasar dois anos e então decidi não migrar. Quando o novo PPC começou, eu já estava no 7º período e aí aconteceu o MTACT¹⁴². Pra mim, foi uma coisa clara, de que a nossa turma estava meio descontextualizada. Por exemplo, nós montamos Jean Paul Sartre e os meninos do 1º período montaram uma aula-espetáculo de Coco de Roda. Foram dois experimentos muito diferentes, muito opostos! Na conversa pós-apresentações, eu falei o quanto a nossa turma não entendia nada da França, do contexto daquela peça que estávamos fazendo, que era *Entre Quatro Paredes*. Por exemplo, nós estávamos sem referência de cores, usamos qualquer cor para fazer os figurinos. Botamos batom azul sem referência. Usamos vermelho e branco, só porque eram cores da bandeira da França. As discussões eram muito vagas, os corpos eram muito vagos de conteúdo. Nós falávamos de coisas super importantes, só que em outro contexto, que não entendíamos bem.

Daí um outro grupo, de 1º período, apresentou o trabalho do Coco e os corpos deles falavam Coco, a dança deles falava Coco, tudo o que eles tinham era Coco. Foi possível entender também o quanto o Coco era teatral. Eles estudaram uma coisa que é daqui, ouviram relatos, foram visitar os espaços, nas comunidades, conversaram com os mestres. Os mestres vieram tocar o Coco aqui no Espaço Cultural... Enquanto isso, nosso grupo não tinha aprofundamento, não tinha pesquisa. O que nós tínhamos era o professor de literatura, que nos deu o texto e o professor de jogos teatrais, que era o Washington Anunciação, que fez jogos conosco e montou o trabalho. Nosso envolvimento com o tema foi muito diferente do envolvimento do grupo do 1º período.

Parece que quando é um assunto que nos toca, é possível aprofundar mais. Inclusive vários meninos que são daqui de Maceió nunca tinham ido ao Coco, nas comunidades. Esse trabalho permitiu que eles também se reconhecessem no seu espaço. Ver o contraste das duas apresentações foi um choque. Parece que as disciplinas agora têm um foco. Os meninos vão visitar os Bois, vão conhecer o contexto regional. Eles não vão deixar de

¹⁴² Mostra de Trabalhos Acadêmicos do Curso de Teatro da Ufal.

estudar as literaturas clássicas, mas vão buscar contextualizar aquilo.

Falando um pouco de teatro de rua, no PPC antigo, já tinha a disciplina de Teatro de rua e performance, com o professor Ivanildo. Na época que fiz não tivemos resultado prático, porque ele estava no doutorado. Tivemos mais foco em teoria, fizemos um artigo. Escolhi fazer um artigo sobre performance. Mas, no período seguinte, “paguei” uma disciplina de Projeto Integrador e o resultado era de teatro de rua e resultou no exercício cênico *Roda de Fuxico*, também com o Ivanildo. A direção geral foi dele. Mas, nós nos dirigimos em sala de aula, porque ele também estava nesse trânsito de viagem de doutorado e nos deixou dirigindo, cada um a cena do outro. No final, ele deu um olhar geral no que a gente tinha construído.

Nós apresentamos aqui no pátio, só deu pra fazer no pátio mesmo, no MTACT. Todo mundo ficava em roda, tanto as personagens, como as pessoas que iam assistir. Aí, as personagens iam saindo pro centro da roda, no momento das cenas. Nós assistíamos e também fazíamos as cenas, éramos Espect-atores, segundo Augusto Boal.

Pra fazer esse trabalho nós assistimos um vídeo de Ariano Suassuna, acho que foi *A Pedra do Reino* e a Gessyca nos lembra que o Ivanildo conversou um pouco conosco sobre estética, relacionando com a estética de rua e sobre dramaturgia também. Em relação ao vídeo, ele pediu para nós prestarmos atenção nas estruturas físicas, nos locais, nos estereótipos, arquétipos e tal. Ele queria que nós seguimos naquele caminho, para desenvolver o exercício resultante da oficina. Daí cada um foi procurando uma proposta diante desses conteúdos e fomos criando as personagens. Fiz um vendedor de cordel trambiqueiro.

A Gessyca lembra também que surgiram várias figuras: um casal, que se inspirou bastante em uma das cenas de *A Pedra do Reino*, eles tinham uma cena de romance e trouxeram a música da Geni; teve o enamorado; o repentista; teve também um menino que era do interior e chegava montada, como travesti. Ele ia se desmontando conforme ia contando como foi o processo de se assumir. A Gessyca fazia uma mulher que perdeu o Marido e, depois da perda, ela projetou num cachorrinho tudo que ela sentia pelo marido. A vida dela era o cachorro. Enfim, era um fluxo, uma figura aparecia e ia embora, outra surgia e logo também ia embora.

Mas, voltando à disciplina Teatro de Rua e Performance, no ano que fiz, o Ivanildo não deu máscara, porque ele estava nessa correria, mas acompanhei as aulas da disciplina quando ele ofertou outra vez, e dessa vez ele trabalhou com máscaras. Eu tinha essa mania de, quando não tinha aula, ir pra aula dos outros. Eu vivia na universidade, 24 horas. Aí fui pra aula de outra turma, que era de máscara. Nós já começamos com a máscara de

palhaço, pensando na estrutura do Lecoq, e aí deu vontade de voltar lá atrás, nas experiências anteriores com máscara. Logo no início do curso, senti vontade de fazer um grupo de extensão sobre máscaras. Aí, eu e uma galera montamos um grupo de extensão, que era o Nós e quiproquós. Éramos eu, Vitor, Meson, Natalhy, Henrique e o Anderson Vieira, que também já mudou para São Paulo. Nós montamos esse grupo de estudos, que durou acho que um ano, e aí montamos um texto, um espetáculo, mas só conseguimos apresentar uma vez.

Acho que, em linhas gerais, o sufoco que tive na universidade me fez ganhar a rua. Acho que estudar os conteúdos dentro de um padrão, as técnicas segundo alguma pessoa, isso foi me “pilhando” e criando um sufoco pra eu querer estar na rua. Além disso, a necessidade política que afetava a universidade também precisava ser gritada na rua. Fui entendendo política nos protestos, nas ocupações, entendendo porque isso afetava a universidade. Da mesma forma que a universidade me dava um apanhado de noções do porquê isso estava acontecendo e do que aconteceu lá atrás também. Então, era meio que a prática e a teoria, sendo que a prática também me dava perguntas para teoria. Acho que foi isso, foram mais ou menos esses os caminhos.

Mais um pouco dos relatos, na voz de Gessyca

Também fui perguntada se sinto diferença do espetáculo de mamulengo para a contação, e sinto bastante, porque na contação nós construímos uma roda de tapetes e as pessoas sentam pertinho, a disposição daquele espaço já determina um pouco como vai ser nossa relação. As pessoas ficam paradas, sentadas, esperando o que nós vamos fazer. Então, é um lugar de conforto, pra mim pelo menos. No mamulengo, poderia ter uma pessoa que parasse para nós, ou não ter nenhuma. Por mais que façamos a divulgação de um espetáculo de rua e algumas pessoas se preparem para ir, no geral quem assiste é quem já estava por lá, no lugar da apresentação. Nós sempre escolhemos os lugares de fluxo, porque não sabíamos quem iria ou não. Então, era um lugar de maior tensão pra mim, nesse sentido de lidar com muita adversidade o tempo todo.

No *Encantos* me sinto acalentada, pelo menos nas apresentações que nós fizemos até hoje, que tiveram essa estrutura: as pessoas sentem que vai acontecer alguma coisa, elas sentam, te escutam, estão ali com você. É raro sair uma pessoa do tapete e ir embora. Claro, há pessoas que vão chegando e ficam em volta do tapete, às vezes olham e se perguntam: “o que é isso?”... Mas, de alguma maneira, é como se fossem degraus de envolvimento. Tem as pessoas que estão perto da gente, que geralmente permanecem lá, e as que estão atrás vão chegando e indo embora. Estas também nos afetam, mas não é

a primeira camada de público. Como a Wander contou, uma única vez, no *Encantos*, nós fizemos um primeiro momento contando histórias, individualmente, antes de irmos para a roda. Eram 10 minutos, 15 minutos e nós estávamos fora da roda, soltos, em contato direto com o público. Aí sim é muito desafiador. Acho também que o momento que estamos vivendo no país é bem assustador, né? Nós não sabemos mais como as pessoas vão reagir. Quer dizer, não sei se algum dia já se soube, acho que nunca. Mas fico amedrontada em relação à forma como a pessoa vai reagir. Se a pessoa vai sentir aquilo como uma ofensa ou se a pessoa vai receber bem o trabalho... Enfim, é isso, estamos expostos ao que vier, mas é o momento mais difícil pra mim.

Nós fizemos dessa forma na estreia, em Caruaru, depois a estrutura do trabalho foi indicando que nós já começássemos na roda, porque soava muito estranho. As pessoas viam a roda e já sentavam. Enquanto isso, nós estávamos lá fora, gerava uma sensação estranha, pois parecia que íamos preparar uma coisa diferente, que haveria uma surpresa, que não havia. Já está tudo à vista, porque não começar já? Aí o Toni sugeriu que nós só déssemos uma volta chamando as pessoas e trazendo-as para o círculo, para começar as histórias coletivas.

Mudando de assunto, vou voltar um pouco à minha experiência em Salvador. Passei um ano lá na UFBA e acho que senti muito fortemente a questão da licenciatura mesmo. Acho que a licenciatura lá tem uma força muito grande nas disciplinas, na metodologia, na didática e no compromisso que se tem, de fato, com a formação de um professor, de uma professora, de teatro. Quando cheguei, no terceiro semestre, todos os alunos já tinham o projeto do estágio ou então o projeto do TCC. Me senti muito perdida, muito atrasada. Nunca tinha parado pra pensar na estrutura de um trabalho, na estrutura de um artigo e isso em Salvador era bem puxado. Em contraposição, também foi minha frustração porque tinha saído de um curso que era muito organizado nesse sentido, que era Pedagogia. Todo semestre nós apresentávamos um projeto que tivesse plano de aula, que discutisse uma questão, para realizar uma experiência em escola. Na Pedagogia isso era muito criterioso, no sentido do que estamos refletindo, buscando. Então, quando cheguei em Maceió, senti uma super leveza em relação a essa área acadêmica. Por isso, me senti como se não continuasse no fluxo do avanço, como se estivesse meio parada.

Também aqui na Ufal, senti falta em termos de conteúdo, de nos entendermos. A primeira coisa que ouvi em sala de aula, quando cheguei na Ufal, foi : “Lembrem-se que vocês estão aqui para serem professores e não atores”. Mas, como é que ser professor de teatro e não ator? Isso se divide? Se sim, como? Senti falta de ouvir esse debate, de forma mais madura. Isso sempre foi uma questão e ainda ouço essa dicotomia aqui dentro. A

Wander lembra que o mesmo professor que falava que nós não seríamos atores, mas professores, quando nós cobrávamos uma referência do texto que ele havia passado, ele se sentia ofendido. Então, tinha esse lugar meio instável. Às vezes me perguntava “Tá bom, mas o que nós estamos vendo nessa disciplina? Que conteúdo estamos discutindo?”. A coisa ficava um pouco frouxa.

Aí, quando fui pra UFBA, recuperei um pouco aquilo que tinha vivenciado na Pedagogia, mas de fato pensando teatro, arte/educação, plano de aula, apresentar plano de aula, ter um retorno desse plano de aula, entender os caminhos que podemos trilhar. Não é que aqui não tivesse, mas é que parecia que cada disciplina estava completamente dissociada uma da outra, então, ficava um pouco perdida. É importante ressaltar que estou falando de um período bem específico, que é quando cheguei aqui, em 2012. Mas, na UFBA tive uma experiência diferente.

Agora, do ponto de vista artístico, foi Salvador quem me deu uma “baculejada”, não necessariamente a universidade. Na universidade estava aprendendo a fazer um plano de aula, coisa que sempre fui péssima, a ter cuidado com isso, fazendo os estágios... Lá não tinha como fugir, pois nós éramos realmente acompanhados, o coordenador de estágio ia na escola acompanhar nosso trabalho, conversar com o coordenador da escola, entender quais caminhos poderíamos tomar. Isso, pra mim, é um caminho interessante.

Nós estávamos juntos, discutindo, e, ao mesmo tempo, havia espaço também pra criar o meu caminho pessoal, mas com esse suporte. Além disso, lá há o curso de direção, o de interpretação e a licenciatura no mesmo lugar. Acho que isso também foi abrindo meus olhos pra outras questões, porque estava tudo tão perto. Então, sempre tinha espetáculos de interpretação acontecendo, espetáculos sendo dirigidos pelos alunos. E não via como dissociar as coisas que nós estávamos estudando em licenciatura do que estávamos praticando. Na licenciatura nós tínhamos as práticas, mas elas eram sempre com um olhar pedagógico e sentia um pouco falta disso aqui. Aqui nos faltavam ferramentas pra pensar como conseguimos construir isso junto a alguém depois. Como conseguimos conduzir um processo?

As experiências que fui tendo em Salvador também me despertaram para uma prática artística que ainda não tinha vivenciado. Por exemplo, estar em temporada com um espetáculo durante dois três meses, era uma coisa que ainda não tinha vivido. Ou me ver dentro de um processo que não era um resultado acadêmico, não era um processo dentro dos cursos. Estava com os artistas da cidade, produzindo uma coisa independente, isso pra mim era muito novo, sentia que tinha algo especial ali. Vivi também, pela primeira vez, a experiência de estar num processo entendendo que tinha um profissional pra cada coisa.

Ter alguém pintando o cenário, alguém na produção etc... Parece uma coisa tão simples, né? Mas, era uma experiência nova pra mim. Por fim, há um jeito particular nas produções de Salvador que me encantava muito, não sei apontar especificamente o que é, mas com certeza tem. Assim como aqui em Maceió tem seu jeito particular também, porque cada lugar respira de um jeito.

Lá sentia um lugar de compromisso, de pesquisa. Sinto muita falta aqui, por exemplo, de referência de grupos na cidade que sejam grupos de pesquisa. Sinto falta também de espaços-sedes de grupo. Aqui em Maceió, a Cia do Chapéu foi a primeira que olhei e disse: “gente, quero pesquisar esse grupo”. Isso foi no primeiro semestre, na disciplina de antropologia teatral. Nós precisávamos buscar um espaço pra fazer uma pesquisa de campo e quis pesquisar um grupo de teatro. Aí começamos a pensar na Cia de Chapéu. Na época, eles tinham uma sede e quando nós chegamos, vimos todo o material deles. Assistimos a ensaios, vimos a rotina de trabalho... Eles estavam com uma montagem de espetáculo. Aquilo me encantou e, às vezes, sinto falta daquilo. Vejo muitas montagens, muitos resultados artísticos, mas fico com saudade do que acho que ainda não tem aqui, que é a pesquisa continuada.

Voltando à UFBA, foi lá que ouvi pela primeira vez falar de Teatro Negro, que vi projetos acontecendo. Inclusive, grande parte da minha turma tinha projetos que já estavam encaminhados e que tinham uma relação grande com a questão da negritude, até porque grande parte da minha turma era negra. Lembro, por exemplo, de um projeto de contação de histórias africanas. Tinham projetos também, em comunidades, que eram majoritariamente desenvolvidos com pessoas de religiões de matrizes africanas. Havia alunos que estudavam o candomblé ou estudavam outras questões de matriz africana, como a dança. Um amigo meu desenvolveu um projeto de negritude em uma escola em Cajazeiras, ele era super envolvido com a militância e o TCC dele também foi sobre isso, sobre pensar o negro em comunidade. Sobre uma produção artística majoritariamente produzida por negros e negras.

Acho que lá também foi um lugar que me ajudou a me enxergar como negra, porque não entendia direito os debates, apenas escutava... Lembro de um colega de sala, que depois se tornou meu amigo, que no início me achava muito chata, porque eu ficava calada o tempo todo. Aí, eu disse: “Joany, eu tava muito calada, porque tava num universo completamente novo pra mim, escutando coisas que me interessavam muito e que eram super novas para mim. Então, queria escutar vocês...”. Ficava só atenta, escutando e tentando construir uma lógica. Depois, fui conhecendo as pessoas e os grupos, vendo a

força que o Vila Velha tinha, a força que o Zebrinha¹⁴³ tinha na dança afro, sabe? Vi que a cidade respirava aquele lugar. Isso foi me despertando para outros caminhos, mas a princípio, estava muito dispersa. Curiosa, mas dispersa. Acho que nunca me perguntei sobre essas coisas, por isso que tá tudo uma bagunça aqui na minha cabeça agora. Tô tentando pela primeira vez organizar isso.

O que me impressionava muito, desde o começo, era o posicionamento político da turma. Eram pessoas muito maduras, não deixavam passar batido algumas coisas. Eles foram me politizando também, fui ouvindo aquilo e me encaixando. Isso foi muito importante para mim. Foi o primeiro momento em que estive em uma discussão sobre como é amplo se entender ou não como negro. Teve uma aula que foi interrompida e o restante da aula foi uma discussão sobre esse assunto, provocada por um dos alunos. “me entendo como negro, sei do que tô dizendo, não vai ser você que vai falar pra mim quem não sou”. Então, tinha muito disso. Mas, isso vinha muito da turma. Acho que isso vai transformando o espaço, conforme as pessoas entram e tomam consciência se estão ou não representadas naquela instituição. Inclusive, a falta de representatividade acho que é uma realidade que, infelizmente, ainda está em muitos espaços. Porque, por exemplo, se nós formos olhar para o nosso curso, da Ufal, hoje, quantos professores negros nós temos? Só o Toni, na ETA. Também, aqui? Quantas professoras? Quantas mulheres nós temos em nossa licenciatura? São questões a serem pensadas.

Acho que estar na universidade já é um ato político, né? Fico pensando na quantidade de coisas que nos apontam para possibilidades de estar fora daqui, que são bem maiores do que as de estar dentro de uma universidade. Poder estar numa universidade pública, federal, ser mulher preta, do interior, fazendo arte, já é um gesto político. Poder dizer isso hoje é também consequência de estar na universidade, porque se não tivesse entrado, talvez nem me reconhecesse como negra. Ter entrado no centro acadêmico, ter passado alguns anos tentando entender essa estrutura acadêmica e mexer com ela também me ajudou bastante.

Além disso, fui sentindo os vazios que nós sentimos nesse espaço, porque acho que todo espaço de formação é um lugar caótico, porque nós acessamos coisas que, dentro e fora, mexem com nossa estrutura e vamos percebendo os vazios e os preenchimentos. Acho que os vazios me impulsionaram a buscar coisas fora, que, diferente do que algumas pessoas pensam, enriqueceram muito minha formação. As pessoas me perguntam em qual período estou e aqui na Ufal há as expressões “fluxo individual” e “fluxo padrão”. Fluxo

¹⁴³ José Carlos Arandiba (Zebrinha). Diretor artístico, bailarino e premiado coreógrafo baiano.

padrão é quando o estudante segue os períodos regulares do curso. Fluxo individual é quando você já está desperiodizada, como eu. Sou do fluxo individual, nesse sentido, não só no curso, mas na vida, no campo pessoal e afetivo. Então, acho que ter na universidade o espaço de abrir janelas, sair e voltar pra ela, é muito rico. Acho que só consigo olhar pra mim hoje e entender algumas coisas que se transformaram em mim, quando olho e vejo o quanto a universidade foi e tem sido um trampolim para alcançar alguns espaços. E o quanto estar nesses outros espaços interferiu nessas minhas voltas pra universidade.

Acho que o curso se constrói também nesse diálogo, reconhecendo coisas que vivi quando entrei aqui e que já vi que Wander não viveu. Nossa pretensão, nossa torcida, é que quem vá entrando encontre um espaço cada vez mais propício. É bonito também ver que o perfil dos estudantes está mudando, isso é muito interessante. E olhe que de 2012 para 2018, nem é tanto tempo assim. Mas, já sinto uma diferença muito grande, nas pessoas que encontrei quando cheguei aqui e nas pessoas que vejo hoje chegando ao curso. Vejo pessoas mais propositivas e, às vezes, pessoas que vem para cá entendendo mais que estão num curso de Licenciatura em Teatro, construindo, propondo. Esse diálogo também me faz considerar que é imprescindível pensar sempre no que nós estamos fazendo. Hoje consigo ter essa consciência.

A Wander falou da montagem do Jean Paul Sartre, do batom azul, mas acho que nós precisamos nos questionar sempre, o tempo inteiro. Por que que tô fazendo isso? Afinal, a universidade é construída por todos nós, né? Os desejos que nós trazemos da nossa história também nos impulsionam, nos movem. Se tem algo dentro desse espaço que me conduz para um caminho que é questionável, então preciso questioná-lo e preciso que isso seja construído junto.

Enfim, agora só tô no TCC, graças a Jah, mas esse fluxo fez com que meu processo de formação ganhasse uma potência que foi muito transformadora. Aliás, está sendo muito transformadora, mais do que se tivesse encarado os quatro anos certinho, no fluxo padrão. Acho que, de alguma maneira isso responde um pouco a primeira questão que ouvi quando entrei aqui: ser artista ou ser professora? E, nesse processo, vejo que isso está num caldeirão, uma coisa não tá separada da outra.

Memórias de aulas, ensaios, temporadas e palhaçadas trazidas à tona frente à imensidão do mar: uma conversa com Ivanildo Piccoli¹⁴⁴

O amigo, por alguns anos colega de pós-graduação e parceiro de trabalho, Ivanildo Piccoli, por cuja trajetória nutro grande admiração, aceitou conceder essa entrevista em um cenário inusitado: nas areias da praia de Ponta Verde, em Maceió, com os olhos voltados para o oceano Atlântico e, além dele, para o continente africano, quiçá para Angola, no horizonte. Naquele contexto, foi possível desacelerar um pouco de seu cotidiano *workaholic* e acessar parte de suas memórias de vida, permeadas pelo teatro, pelo circo e pelos folguedos. Seu caminho de formação como artista e educador, desde a periferia paulistana, passando por importantes centros da produção cultural paulista, mas retornando sempre às bases populares, dá bons indícios de para onde a práxis educativa em teatro de rua e em artes cênicas, de modo geral, pode seguir em nosso país. De seu caminho como aprendiz, artista e educador emerge um olhar e um fazer decoloniais, que não se cegam para a riqueza do que acontece em seu entorno, para o que muitas vezes acontece em seu próprio corpo e na ponta de seu nariz.

[...] Muitos vivem no interior, sabem que o matuto, supersticioso, é meio pagão. Mas isto, verdade inédita e corriqueira, talvez não sirva para literatura. Outra verdade, palavrosa e exigente, anda nos escritos, permanece, transmite-se. O literato cambembe não confia nos seus sentidos e escora-se numa autoridade. Está certo. Há costumes que, por isto ou por aquilo, se consideram indecentes. Que fazer? Apresenta-los, explica-los, tentar corrigi-los? Difícil. Melhor conserva-los em segredo. É como se não existissem.

Natal. Graciliano Ramos.

Nos idos de São Mateus, nas terras da antiga fazenda Rio das Pedras

Acho que uma das primeiras experiências de teatro que vi quando criança, com mais ou menos oito anos de idade, foi na igreja. Vi um espetáculo do grupo Ventoforte¹⁴⁵, na Paróquia de São Mateus Apóstolo, no bairro São Mateus, zona leste de São Paulo, onde eu morava. Eu frequentava a igreja e os grupos Ventoforte e Teatro União e Olho Vivo (Tuov)¹⁴⁶ se apresentaram no salão da igreja. O Tuov apresentou *A Lenda de Sepé Tiaraju*,

¹⁴⁴ Entrevista com Ivanildo Piccoli, realizada por Alexandre Falcão de Araújo, no dia 08 de maio de 2018, na praia de Ponta Negra, em Maceió. Transcrição de Diogo Honorato, com apoio de colegas da moradia estudantil da Ufal. Transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

¹⁴⁵ Grupo criado por Ilo Krugli e outros artistas, em 1974, no Rio de Janeiro. Desde 1981 o grupo está sediado em São Paulo.

¹⁴⁶ Grupo fundado por César Vieira (Idibal Piveta), entre outros artistas, em 1973, em São Paulo, oriundo do grupo Teatro do Onze, este, por sua vez, fundado em 1970, no Centro Acadêmico 11 de Agosto, da Faculdade de Direito do Largo São Francisco.

foi a segunda peça que vi no mesmo local, na infância. O padre era da Teologia da Libertação, recebia os movimentos sociais, fazia um monte de coisa na época, por lá.

Já fazia teatro, na Associação Amigos de Bairro, com um professor que vinha de São Miguel Paulista, e nós fomos com o grupo da associação assistir ao espetáculo na igreja e foi bem legal, me apaixonei pelo trabalho. Não lembro qual peça foi, mas provavelmente foi a primeira peça de teatro que assisti. Vi também bastante circo, na esquina da minha casa. Lá tinha um terreno baldio bem grande, onde geralmente os circos eram montados, eram cirquinhos fuleiros. Via muito espetáculo de circo, entrava por debaixo da lona. Também pegava ingresso pra vender pra rua inteira, pra todo mundo ir assistir.

Só depois que comecei a frequentar o circuito teatral central da cidade de São Paulo. São Mateus era como se não fosse São Paulo, era muito distante, tudo mato. Nós tínhamos que andar muito para pegar um ônibus pro centro, porque em São Mateus não tinha ônibus direto pro centro de São Paulo. Era mais fácil ir para Santo André do que ir para São Paulo. Então, quando criança, não ia muito a São Paulo. Acho que só depois dos 13 ou 14 anos comecei a ir pro centro da Capital. Estava na quinta série, pois sempre estive um ano e meio ou dois anos atrasado na escola. Nessa época, fiz parte de um grupo que entrou em cartaz no Ruth Escobar¹⁴⁷. O grupo se chamava Aquarela, era ligado à Associação Amigos do Bairro e tinha pessoas da escola, da quinta a oitava séries, e mais um tanto de gente de fora. Isso foi entre 1985 e 1986, quando aconteceu o processo da Constituinte, porque nós montamos *O Bicho Constitui-tá-aí* e foi com esse espetáculo que nós ficamos em cartaz na salinha pequena do Ruth Escobar. Daí comecei a frequentar bastante espetáculos em São Paulo, todo fim de semana.

Na escola onde estudei do 1º ao 8º ano, a EPSG Prof. Alfredo Ashcar¹⁴⁸, havia também a professora de educação artística, que nos incentivava, a Ana Lúcia Vidotto de Jesus, de Santo André. Por isso também, sempre ia para Santo André, ver espetáculos lá. Além disso, depois comecei a trabalhar com minha mãe na feirinha de artesanato de Santo André. A feirinha acontecia sábado no Paço Municipal e domingo no parque Ipiranguinha. E lá, vira e mexe, acontecia alguma apresentação de teatro. Lembro do espetáculo que mais amei, acho que se chamava *A Arca de Noé*, foi no Teatro Municipal, que fica no Paço Municipal de Santo André. Era um musical lindíssimo, maravilhoso. Até comprei o LP, lembro de todas as músicas. Cantei por décadas as músicas daquele LP, quase até ele “furar”.

¹⁴⁷ Teatro Ruth Escobar, inaugurado em 1963, localizado no bairro Bela Vista, região central de São Paulo.

¹⁴⁸ Escola localizada no distrito de São Mateus, zona leste de São Paulo. Atualmente é denominada Escola Estadual (EE) Alfredo Ashcar.

Depois o meu irmão Ivon, que atualmente mora na Itália, começou a frequentar o Centro Cultural São Paulo, do lado do metrô Vergueiro, e passei a ir também com ele. Nessa época eu já estava na sétima série. Nós íamos todo final de semana no sábado de manhã e voltávamos à noite, e no domingo repetíamos a dose. Pegávamos um ônibus de São Mateus até o Cemitério Vila Formosa e de lá pegávamos outro ônibus até o metrô Tatuapé. A estação Tatuapé era o final da linha vermelha. De lá nós íamos de metrô até o Vergueiro. Lá assisti muita coisa, basicamente tudo que acontecia: shows do Tarancón, da Mercedes Sosa, de tudo quanto era grupo musical, de teatro, via cinema, visitava as exposições. Eram muitos espetáculos maravilhosos!

Às vezes, aconteciam também algumas apresentações de teatro de rua no Parque do Carmo¹⁴⁹, principalmente nos domingos, acho na época de verão. Lembro do Ventoforte e do Teatro União e Olho Vivo se apresentando lá, perto das cerejeiras. Depois lembro dos festivais organizados pela Ruth Escobar, mas daí acho que era entre 1987 e 1989. As apresentações aconteciam no Museu e no Parque do Ipiranga. Tinha espetáculos de rua e também de caixa.

Na minha adolescência, o espetáculo que mais me marcou e que assisti dezoito vezes, foi o *Corpo de Baile*, do grupo Boi Voador, dirigido pelo Gabriel Vilela. Era a história do *Grande Sertão Veredas*, com Manuelzão e Miguilim. Era um espetáculo maravilhoso, todo circense, feito com roldanas grandes. Eles ficavam andando em cima das roldanas para lá e para cá. Assistia todo sábado e domingo, no porão do Centro Cultural.

Desde São Mateus já fazia circo, com os palhaços do bairro. Aprendi malabares com os palhaços, na Iona. Depois, ficava na recepção do circo Garcia, em Santo André, ajudando no trabalho, até que eles me chamaram pra fazer perna de pau, quando já dominava a técnica.

Vi muitos grupos na adolescência, mas não lembro tudo no momento. Teria que ir em casa, em São Paulo, pois guardo todos os programas dos espetáculos que assisti na vida. Tenho tudo em pastinhas, divididas ano a ano.

Ainda na pré-adolescência, fui da UJS (União da Juventude Socialista), de São Mateus. Lá, dei meu primeiro curso de teatro, acho que aos quinze anos de idade. Participei dos congressos, das viagens, mas me envolvi principalmente na parte cultural, promovendo oficinas, apresentações e debates. Por exemplo, nós ficamos uns quinze anos envolvidos na criação da Casa de Cultura de São Mateus. Vixe, nós fazíamos muita coisa! Quando conhecia grupos de teatro, levava-os para se apresentarem no bairro.

¹⁴⁹ Parque na região de Itaquera, zona leste de São Paulo.

Nosso trabalho acontecia principalmente no galpão da Associação Amigos de Bairro, na igreja e no galpão que o PC do B tinha lá. O galpão do PC do B era um ponto de encontro da galerinha da militância, até a Luiza Erundina ia lá, na época. O Aldo Rebelo, que era o nosso grande mentor, estava lá todo fim de semana, era amigo de todo mundo. Depois, saí da UJS, mas vários de meus amigos continuaram. Enfim, a militância é uma outra página da história, que precisaria de mais tempo pra contar...

Voando para os palcos da Capital

Em 1988, fiz um curso de iniciação teatral, com o Pedro Veneziani e a Bete Dorgam, na Mazzaropi¹⁵⁰. Era um curso com uma carga horária expressiva, com encontros três vezes por semana. Durante o segundo ano, já ajudava os professores, fazia assistência para eles. Mais ou menos nesse mesmo período – eu estava no colegial – já fazia aula como aluno ouvinte na ECA¹⁵¹. Íamos eu e outras três amigas que também faziam teatro na Mazzaropi. Eu estudava de manhã no Américo Brasiliense¹⁵², em Santo André, daí pegava o trem e ia para o Mazzaropi, no Brás, e estudava à tarde com a Bete Dorgam. Depois, eu e as amigas pegávamos metrô e ônibus e íamos para a EAD¹⁵³ assistir as aulas, à noite. Assistimos aulas da Elza Cunha de Vincenzo, do Jacó Guinsburg, do Sábato Magaldi e do Fernando Peixoto, que na época também deu um curso lá, de história do teatro. Era a turma do Tó (Antônio Araújo) e da Lúcia Romano, eles estavam se formando ali. Eu era amigo de classe do Tó e assistia às aulas e trabalhos deles.

Durante um período eu estava com a Bete Dorgam na Mazzaropi e também na EAD, foi quando o Celso Frateschi me chamou para fazer o espetáculo *Tio Vânia* com eles, em 1989. Conheci a Cida Almeida também nessa época, era 1988 e ela ainda estudava na EAD. A Quito¹⁵⁴ e o Sérgio de Carvalho¹⁵⁵ também estavam na EAD, mas já saindo. Na época via a Tiche Vianna¹⁵⁶, mas não tinha amizade com ela. Elas estavam saindo da EAD, estavam se formando lá. Nossa, era muita gente ali! Nessa época, inclusive, a Lúcia Romano fazia um programa de turismo na TV, eu tinha um monte de episódios gravados. Ela viajava pelo mundo, cada fim de semana ela aparecia em um lugar, ficava três meses gravando na época de verão, pela Europa, pelos EUA.

¹⁵⁰ Oficina cultural Amácio Mazzaropi, equipamento público do governo do Estado de São Paulo, fechado desde 2014.

¹⁵¹ Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP).

¹⁵² Escola Estadual Doutor Américo Brasiliense, no centro de Santo André.

¹⁵³ Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo.

¹⁵⁴ Cristiane Paoli Quito, artista da companhia Nova Dança 4, professora da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP).

¹⁵⁵ Artista da Companhia do Latão e professor da ECA/USP.

¹⁵⁶ Diretora e pesquisadora teatral, integrante do Barracão Teatro, de Campinas/SP.

É importante dizer que o primeiro curso de teatro de rua que fiz, na verdade, foram três cursos, de circo ou teatro de rua, na Mazzaropi, entre 1987 e 1989. Mas, o primeiro mesmo foi com o Cássio Scapin, que era da mesma turma da Cida Almeida, da Quito e da Tiche, na EAD. Ele dava aula de palhaço e de teatro de rua no Mazzaropi. Durante três dias da semana eu fazia aulas com a Bete Dorgam e o Pedro Veneziano e um dia, na terça-feira, fazia aula de palhaço com o Cássio Scapin. Depois, na quinta-feira, comecei também a fazer aula com o Cássio, mas eram aulas mais voltadas para rua. Nós tivemos uns cinco ou dez encontros com o César Vieira, que o Cássio Scapin trouxe para nos dar palestra. O César começou dando uma palestra, depois a nos passar exercícios, e voltava nas outras aulas, virou quase um curso dele. Nós montamos um exercício, uma parada de rua, pelas ruas do Brás, acho que tenho todos os folders e certificados dessa época.

Enfim, além da rotina intensa durante a semana, entre 1988 e 1989, aos sábados, eu também estava com o Pedro Veneziani participando do grupo Rarefeito, um grupo que ele dirigia na Universidade São Judas. Ficava lá durante os sábados, o dia todo, e nós fizemos dois espetáculos. Quem estava no elenco também era a Silene Pignagrandi – que foi casada com o Esdras Domingos – e a Elaine Freire. A Elaine Freire trabalha com artes até hoje, mas principalmente na área de circo.

O Marcos Winter, que fez a novela *Pantanal*, também era do Rarefeito. Ele ficou pouco tempo junto conosco, começou a gravar uma novela e quando fez *Pantanal*, na TV Manchete, saiu do grupo de vez. No grupo tinha também uma menina muito boa chamada Aida, não lembro o sobrenome dela, que foi fazer um espetáculo na Itália e nunca mais voltou para o Brasil. Além deles, o Rodney também era desse grupo e há décadas trabalha com teatro em São Paulo.

Caminhos de formação libertária, em Santo André

Então, em 1990, entrei na Escola Livre de Teatro de Santo André, acho que com vinte e dois ou vinte e três anos. Tinha prestado três vezes o vestibular para cursar teatro na ECA e não tinha entrado. Não consegui passar na ECA, porque meu ensino básico foi precário. Além da ECA, tinha a Unicamp, que também prestei e não passei. Por fim, tinha a São Judas, mas era o curso de Educação Artística e eu não queria, pois queria fazer Bacharelado em Teatro. Aí apareceu a Escola Livre e prestei e entrei, fui da primeira turma da escola. Na época, já havia estudado em Santo André, pois fiz o colegial no Américo Brasiliense.

Na época, na Escola Livre, nós tivemos aulas com Cacá Carvalho, Maria Lúcia Pupo,

Luiz Alberto de Abreu, Maria Thais¹⁵⁷, Lígia Veiga e a Clarisse Franco Malheiros, que tinha acabado de chegar da França, após ficar doze anos trabalhando com Lecoq¹⁵⁸. Ela deu toda a Pedagogia das Máscaras para nós. Foi com ela a primeira vez que tive contato com a Pedagogia das Máscaras sistematizada via Lecoq. No segundo ano tive também aula de voz com a Lúcia Serpa¹⁵⁹. No grupo de pesquisa da escola estavam o Tó, a Thaís, e também, menos frequentemente, a Bete Dorgam, a Lúcia Romano e a Jackie Obrigon¹⁶⁰ - que fazia EAD e agora está sempre com a Denise Fraga, faz novela, faz tudo. Daí como colegas de turma, tinha o Antônio Correa Neto (Toninho), o Sidnei Matrone Júnior, o Heraldo Firmino, a Vilma Leite, a Zê Diniz e vários outros. De manhã nós ficávamos no grupo de pesquisa, à tarde fazíamos circo e à noite eram as aulas de interpretação. Eu ficava o dia inteiro na escola, de segunda a sábado, durante três anos.

O núcleo de circo começou, nos primeiros meses, com um mutirão, então era uma galera dando aula, mas depois ficaram Hugo Possolo, Alexandre Roit, Raul Barreto e Rosane Almeida (atualmente do Instituto Brincante, esposa do Antônio Nóbrega). Ela e Raul tinham acabado de chegar de uma escola de malabares em Paris, ela tinha ficado dois anos nessa escola. Daí ela ficou grávida e parou de nos dar aula. No circo tinha ainda os convidados, como a Mercy Fabri, o Picolino¹⁶¹ e de vez em quando vinha um convidado novo. Ah, e claro, o Marcelo Milan. Ele estava conosco desde o começo, nessa época ele estava fundando “Os Parlapatões”, em 1992.

No segundo ano, dando aula no núcleo de circo, ficaram só o Raul, o Alê Roit e o Hugo. Nossa, fazíamos muita coisa! Pegávamos todos os aparelhos. No final de semana nós íamos pro Circo Escola Picadeiro¹⁶² treinar. Tenho que olhar o currículo para lembrar o nome de todo mundo, mas era uma galera, uma “penca” de gente.

Depois, a Tiche entrou como professora na Escola Livre. Ela tinha acabado de chegar da Itália, onde tinha estudado *commedia dell'arte*, aí entrou para dirigir a montagem de *O Brando*, em 1993.

Mas, especificamente de teatro de rua, o que me marcou pra caramba, foi na época da Escola Livre, quando nós assistimos um espetáculo de Kathakali¹⁶³ e fizemos oficina com um pessoal da escola de Kerala¹⁶⁴, que veio pelo festival organizado pela Ruth

¹⁵⁷ Maria Thais Lima Santos, uma das idealizadoras do projeto da Escola Livre de Teatro de Santo André, atualmente professora da ECA/USP.

¹⁵⁸ L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, em Paris, França.

¹⁵⁹ Lucia Gomes Serpa, professora da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

¹⁶⁰ Jaqueline Obrigon

¹⁶¹ Roger Avanzi (1922-2018).

¹⁶² Escola de circo localizada no município de Osasco, região metropolitana de São Paulo.

¹⁶³ Dança tradicional da região de Kerala, sul da Índia.

¹⁶⁴ Kerala Kalamandalam, instituição pública indiana que dá formação nas artes e performances clássicas de

Escobar, mas se apresentou lá no Parque do Ipiranga. A Maria Thais conseguiu que nós ficássemos uma semana em contato com eles, foi maravilhoso. Aliás, não só com eles, mas com o Kazuo Ohno também, pois nós fizemos oficina com ele. A Maria Thais nos deu acesso a muita coisa. Na época ela estava dando aula só na Escola Livre, depois de lá, ela foi para a Unicamp e depois de muito tempo para a ECA.

Ainda na Escola Livre, nós fizemos um curso com um grupo de mímica de rua, o Mimo Teatro - WC, acho que era W de Walter e C de Carlos, não me lembro bem. Mas, eram dois argentinos e, além do curso, eles fizeram vários espetáculos de rua no calçadão de Santo André.

Mas, aprender mesmo teatro de rua, aprendi na Escola Livre, com a Ligia Veiga. Ela deu aula para nós por dois anos, de 1990 a 1991. Além disso, ela dirigiu um espetáculo nosso que se chamava *Los piratas*. Tenho fotos desse trabalho. Nós lemos um livro em espanhol e a partir desse livro fizemos um espetáculo de rua. Com ela nós aprendemos a usar as pernas e braços de pau, pra poder dar estrela. Ela não tinha fundado ainda a Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades. Na época ela fazia parte do Luni, um conjunto performativo-musical, com a Clarisse Franco Malheiros - que mora em Londres desde aquela época -, a Lúcia Serpa, que atualmente é professora em João Pessoa e a Marisa Orth. Nessa época, a Lúcia tinha também um grupo em Nova Iorque e um grupo em Bergamo, que não era o Tascabile. Nós também tivemos contato com o Tascabile, de Bergamo, que veio ministrar aulas de perna de pau para nós, mas ela tinha outro grupo em Bergamo, também de perna de pau. As aulas dela eram condensadas, porque ela ficava entre Itália, Egito, Nova Iorque e Santo André. Então, a Ligia nos trazia tudo quanto era coisa. Nós tivemos dois anos de teatro de rua com ela. Foi fantástico!

Tive também alguns encontros com a Quito. Ela foi professora na ELT de uma geração depois da minha. Nós continuamos com Cacá, Tiche e o Tó, que assumiu a teoria no lugar da Malu Pupo. Ah, tinha a Malu Pessin também, que foi atriz do CPT, do Antunes Filho, durante vinte anos, desde a época do "Macunaíma". Ela tinha trabalhado com o Cacá Carvalho, são amicíssimos. Além deles, o Ivaldo Bertazzo também foi lá dar aula pra nós, na época que o Cacá estava montando *Raga*, um espetáculo que ele fazia junto com o Ivaldo Bertazzo. Vivemos muita coisa!

Mas, principalmente com a Lúcia, e depois com a galera de circo, nós íamos para a rua toda hora, especialmente com práticas circenses, mas fazíamos também performances no calçadão, no fim de semana. A Lúcia Veiga dava aula para nós no curso de Formação

de Ator. A disciplina dela se chamava Ritmo, Rito e Dionísio, ela que deu o nome. Ela ensinava a cantar, dava técnica vocal, instrumento, perna de pau, dava teoria também. Nós fizemos uma apresentação com perna de pau, como resultado da disciplina. Tudo que fiz na Escola Livre tenho anotado, eu e a Vilma anotávamos tudo, exercício a exercício, até queremos fazer um livro com essas aulas. O Toninho também anotava, mas menos. Tenho várias pastas de lá, de cada professor, de cada exercício, de tudo.

Depois da Escola Livre, fui para a São Judas¹⁶⁵, mas lá não vi absolutamente nada de teatro de rua. Na São Judas o curso foi fraco, só se salvaram as aulas dos professores Antônio Januzelli, de interpretação, e Marco Antônio Guerra, de História da Arte. Depois virei professor de história do teatro e de interpretação lá. Mas, durante a graduação, estava lá pelo diploma, porque queria fazer pós, mestrado e doutorado, na ECA. Eu fazia muitas aulas como aluno ouvinte na ECA, sempre fiz, a vida inteira. Então, por exemplo, já fazia aula de bufão com a Beth Lopes, logo que ela entrou lá; confeccionei máscaras para a Bete Dorgam dar três cursos na EAD, de *commedia dell'arte* e desde do início da década de 1990 confeccionava as máscaras de *commedia dell'arte* para Tiche. Além disso, confeccionei máscaras para a Tiche também e participei das aulas dela na Unicamp e na EAD. Quando ela, na EAD, deu aula pro Esio Magalhães — que depois veio a se tornar seu grande parceiro de companhia — participei como auxiliar. Ela conheceu o Esio na EAD. Como você pode perceber, sou da velhíssima guarda.

Batendo pernas para fora de algumas escolas e para dentro de outras

De 1992 até 1997, nós ficamos em cartaz com o grupo Trovadores Cênicos, oriundo da Escola Livre. Na escola nós montamos *O Brando*, depois, já como companhia Trovadores Cênicos, de forma independente, nós remontamos o espetáculo. Com o mesmo grupo fizemos *Meia, Sapato e Chulé... Tudo dá no Pé*, um espetáculo infantil, com o qual percorremos o Brasil durante seis anos. Nós ganhamos muitos prêmios com eles, pois eram comedias dell'arte abrazeiradas. No elenco estávamos eu, Heraldo Firmino, Vilma Campos Leite, Cássio Castelan e Solange Dias. Na segunda versão do espetáculo continuamos eu e Heraldo e entraram Célia Borges, Marcelo Serafin e Izabele Paula Salles. Nós comíamos pão e ovo para poder montar os espetáculos, mas participamos de tudo quanto era festival.

Depois, chamamos uma galera nova da Escola Livre para montar uma adaptação de *Os Três Mosqueteiros*, que nós chamamos de *Todos por um*. Esse espetáculo nós ficamos

¹⁶⁵ Ivanildo Piccoli cursou graduação em Educação Artística – Artes Cênicas, na Universidade São Judas Tadeu (USJT), de 1997 a 1999.

três anos montando com a Tiche, que tinha entrado na direção da nossa companhia. Nós juntamos 18 pessoas, depois ficaram 14 pessoas no elenco, uma galera. Foram três anos de montagem, juntando pessoas de várias épocas da Escola Livre. Fizemos quatro apresentações, ganhamos vários prêmios no Festival de São José do Rio Preto, depois cancelamos o espetáculo, não quisemos mais nos apresentar. Depois, continuamos apresentando *O Brando* nos festivais de Londrina, São José do Rio Preto e Foz do Iguaçu, fizemos uma temporada em Santo André e fizemos uma temporada de dois meses no Centro Cultural São Paulo, quando eles inauguraram o circo lá.

Além disso, nós fazíamos muito “teatro-empresa”, para ganhar dinheiro. Em Guarulhos eu, Heraldo, Vilma, Cássio e Solange (que éramos o núcleo da Companhia Trovadores Cênicos), fizemos muita coisa para ganhar dinheiro, de rua, de todo tipo. Até Jesus Cristo eu fiz.

Outra coisa que nós fazíamos, desde o início da década de 1990, quando entramos na Escola Livre, era dar aula de circo. Eu, Andréia de Almeida, do Circo Navegador (e que antes era da Cia do Feijão) e o Luiz Noitlich fazíamos circo juntos, na Escola Livre e, em certa altura de nossa trajetória, começamos a dar aula de circo. Isso foi do início da década de 1990 até mais ou menos 2005. Nós demos aulas de circo em Santo André, Diadema, São Bernardo, geralmente nas periferias dos municípios. Durante pelo menos dez anos, nós éramos muito parceiros, trabalhávamos muito juntos. Depois, o Heraldo também se juntou conosco. Isso nos marcou, foi uma experiência imensa.

Outra experiência muito importante foi o Espaço H₂O, um espaço cultural que nós montamos em Santo André. Foram três companhias a montar o espaço: a companhia do Abaporu (com Marcelo Gianini, Esdras Domingos, Solange Dias e Cássio Castelan); Os Trovadores Cênicos (eu, Heraldo e Vilma) e a Companhia Um, Dois, Feijão com Arroz (com o Edmar Folguerar, o Tom - Antônio Folguerar e a Denise Bruno). A Cia. Um, Dois também tinha um espetáculo de rua em que nós, do Trovadores Cênicos, ajudávamos, às vezes. Mas, agora não lembro o nome do espetáculo. Nosso espaço Cultural ficava perto da Vila Linda, na avenida Capitão Mário Toledo de Camargo, onde fica o Estádio Bruno Daniel. Lá no espaço nós apresentamos nossos três espetáculos, recebemos as Mostras de Teatro de Santo André e recebíamos os grupos também. Era bem legal. Depois não deu para continuar mantendo o espaço, mas foi bom enquanto durou.

Mais adiante, nós montamos um *Romeu e Julieta*, que foi nosso ápice. Nós fizemos o espetáculo com sessenta, setenta atores ali. Tínhamos doze Julietas, a mais nova com seis anos e a mais velha com setenta e poucos anos. Nós estreamos no H₂O, depois circulamos, apresentamos em parques, por tudo quanto é lugar. O auge do espetáculo foi

uma temporada no Teatro Municipal de Santo André. Acho que nós fizemos umas três temporadas no municipal de Santo André, com os Trovadores Cênicos.

Nosso espetáculo *O Brando*, era *commedia dell'arte* e nós montamos para a rua, rodamos o Brasil com esse espetáculo. Nós estreamos no pátio de uma EMEI¹⁶⁶, onde estávamos ensaiando. Circulamos por várias EMEIs, várias escolas. Na época não tínhamos espaço de ensaio na Escola Livre. Tinha o antigo Teatro Conchita de Moraes¹⁶⁷, mas ele estava todo detonado, tinha sofrido uma inundação, nós não podíamos ensaiar lá. Nós usávamos o cine teatro Carlos Gomes como sala de aula e depois passamos a usar a Casa da Palavra, no centro. Além disso, algumas aulas, como as de circo, nós fazíamos no Parque Jaçatuba, na EMIA¹⁶⁸.

Nós ficamos sete anos rodando com *O Brando*, especialmente fazendo rua. Mas, também apresentávamos em palco. Nós lotamos o municipal de Santo André muitas vezes, da galera ficar fora do teatro esmurrando, querendo entrar. Mas, nossa proposta era especialmente fazer nos parques, praças, no meio da rua, em tudo quanto é lugar. Tanto *O Brando*, como o *Meia, sapato e chulé...* eram totalmente pensados para a rua, com máscara, *commedia dell'arte* e vários outros elementos. Enfim, posso dizer que a minha formação para o teatro de rua, de forma sistemática, aconteceu na Escola Livre.

Em relação ao teatro de rua, além das aulas na Escola Livre, assisti muito coisa que me influenciou artisticamente, como, por exemplo, toda a leva de espetáculos do Galpão, a partir de *Romeu e Julieta*. Na época em que estávamos circulando com *O Brando*, nós éramos parceiros do Galpão. A Tiche estava ajudando o Gabriel Villela na direção artística do grupo mineiro. Então, toda vez que eles iam para São Paulo, nós trocávamos figurinhas com a galera. Fomos próximos do Galpão durante muito tempo, então assistíamos todos os espetáculos deles. Lembro também das vezes que o Ói Nós Aqui Traveiz ia para São Paulo, em meados da década de 1990, e também acompanhávamos

Também éramos próximos de um grupo de Ribeirão Preto, o Fora de Sério, com quem trocávamos bastante figurinha. Além desses que citei, tinha também a Cia do feijão, de São Paulo, com quem estávamos sempre juntos. Nossa, eram muitos grupos! Era muita gente ali...

Lembrando que isso era década de 1990, não tinha nada de apoio, era na raça. Não tínhamos grana nenhuma, era passar chapéu e ver o que dava. Era fazer esquetes para

¹⁶⁶ Escola Municipal de Educação Infantil. Uma gravação do espetáculo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9umJ0F96sGM> Acesso em: 08.abril.2019.

¹⁶⁷ Teatro localizado no bairro Santa Terezinha, em Santo André, atualmente pertencente à Escola Livre de Teatro de Santo André, cujas instalações são ao seu redor.

¹⁶⁸ Escola Municipal de Iniciação Artística.

empresa, para poder ganhar dinheiro ou então ir para os festivais, buscando os prêmios. Nós ganhávamos um monte de prêmios e a grana do prêmio ou o cachê do festival às vezes segurava as contas do grupo por um mês, para podermos continuar apresentando. Com os Trovadores Cênicos nós levávamos prêmios em todos os festivais, principalmente com a *commedia dell'arte O Brando*.

Preciso dizer que é parte muito importante da minha formação como artista-educador, inclusive de teatro de rua, as dezenas ou centenas de cursos, que principalmente eu, Heraldo e Vilma demos em Santo André, São Bernardo, enfim no Grande ABC, de forma geral. Nós ficamos uns quinze anos ou mais dando aula em todos os centros comunitários da região, naquele sistema de contratação temporária. A cada dia da semana trabalhávamos em um lugar, para sobrevivermos. Nesse processo também tivemos muitas experiências. Lembro que comecei a adaptar Shakespeare para *commedia dell'arte*, em vários lugares. Depois comecei a trabalhar na Escola Viva¹⁶⁹, em Guarulhos, em 2006, onde dei circo, máscara, teatro de rua, dei várias disciplinas lá, logo quando a escola foi fundada. Lá também tinha teatro de rua no currículo. Peguei a primeira turma e trabalhei com eles teatro de rua e máscara. Já a experiência da Ufal¹⁷⁰ é muito mais recente. Praticamente acabei de chegar, cheguei em Novembro de 2012.

Estou lembrando de outra experiência que tive com a Tiche, que também foi muito legal: o espetáculo *Birosca-bral*. Foi um trabalho que nós montamos em 2002, dentro do projeto Formação de Público da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Participei de três fases do projeto Formação de Público, da cidade de São Paulo e esse espetáculo acho que foi no segundo ano do projeto. Nós ficamos cinco ou seis meses para montar o espetáculo, a partir da *commedia dell'arte*. Nós criamos outras máscaras, mas a base era dos personagens da *commedia dell'arte*. A história se passava num bar, a birosca do Seu Cabral, que virou *Birosca-bral*. A Tiche dirigia, André Macera fazia assistência de direção, eu fazia supervisão de ator, trabalho de máscara e produção. Apesar da Tiche ter dirigido o espetáculo, ela não pode acompanhar todas as apresentações, então eu acompanhava a circulação e nós apresentamos em todas as escolas municipais de São Paulo.

Nesse trabalho nós formamos bastante público. Essa fase do projeto de formação de público era coordenada pelo Celso Frateschi, com a curadoria do Gianni Ratto. Nós tínhamos reunião semanal com o Gianni Ratto, foi maravilhoso, uma aproximação linda com ele. Ele e o Celso Frateschi, ambos da velha guarda e eu, Andrea Macera e a Tiche lá

¹⁶⁹ Escola Viva de Artes Cênicas de Guarulhos, equipamento público municipal de cultura, criada em 2006 e extinta no final de 2016.

¹⁷⁰ Universidade Federal de Alagoas.

com eles, discutindo as formas de se chegar na escola, como manter o espetáculo, então era muito legal. Na primeira fase do projeto o foco era mais em assistir aos espetáculos e preparar as escolas e seus professores para receber as apresentações, aí depois do espetáculo tinha um debate. Mas, nos anos seguintes, o projeto foi se ampliando.

Com o *Birosca* foi legal, porque nós fomos em todas as escolas e eu ia antes para conhecer o espaço. Acho que foram 300 a 400 apresentações, sempre em quadras e pátios. Eu escolhia o espaço e deixava tudo pronto para receber a equipe. Tinha todo tipo de espaço, com acústicas as mais diversas, mas a prefeitura dava estrutura para acontecer, então tinha microfone sem fio e o que mais fosse necessário.

Fora as apresentações na escola, nós fazíamos também, acho que a cada dois meses, uma apresentação em uma praça. Então, após sete ou oito escolas de uma mesma região, nós apresentávamos em uma praça do bairro, para os familiares também verem. Lembro que no Jardim Ângela, por exemplo, nós apresentamos em uma praça. Há muito material desse projeto, ele é muito rico. O espetáculo também foi uma experiência fantástica e, para variar, tenho filmado todo o processo. Tem tanto material que nem eu e a Tiche damos conta de voltar a ver tudo. Na equipe estávamos eu, Tiche e Andréa Macera diariamente com o elenco, que tinha Vinícius Torres Machado, Elisa Rossini, André Capuano e a esposa dele à época e mais outras pessoas que não consigo lembrar o nome no momento.

O Vinícius agora é professor da Unesp, ele fazia o Seu Cabral. A Elisa Rossini também trabalha com máscara, a conheço há umas duas décadas. O André Capuano depois foi trabalhar com a companhia São Jorge. Tinha outra atriz, Joyce, que agora não estou lembrando o sobrenome, ela é uma negra maravilhosa, ligada no movimento de *rap*. Com esse elenco nós ficamos dois anos juntos, trabalhando diariamente, de domingo a domingo, mas foi uma grande experiência! Nós vivenciávamos rua, pátio, todo tipo de espaço. Como eu estava na produção, minha função era preparar o pessoal da escola para receber o espetáculo, acompanhar e avaliar a apresentação. Eu fazia também a direção dos atores, dimensionamento de público, ajeitava a sonorização, enfim, fazia muita coisa! Quando saí desse projeto, entrei para dar aula no primeiro CEU da cidade de São Paulo, o CEU de Jambeiro, na zona leste e trabalhei também no projeto Vocacional, por muitos anos.

Enfim, foram muitas experiências, inclusive de pedagogia do ensino de teatro, porque comecei a dar aula na década de 1990 e até hoje não parei, sempre aliado às experiências de criação. Sempre estava em sala de aula, em cursos de curta ou de longa duração, de tudo quanto é jeito.

Os folguedos, na vizinhança e nos interiores, ao Sul e ao Norte

Fui perguntado sobre quando os folguedos chegam em minha vida, mas eles não chegam, porque eles nunca saíram, na verdade. Os folguedos estão presentes em minha história desde a infância, porque quando criança passava as férias na casa da minha tia, lá em Cianorte, no interior do Paraná, e acompanhava as folias de Reis, os Reisados, pois eu ia para lá sempre em época de Natal e Ano Novo. A folia de Reis ia batendo de porta em porta, lá no Paraná. Em São Mateus também havia um grupo de fandango¹⁷¹, que minha família acompanhava, que sempre ia ver, sempre estava junto deles. Com o grupo de teatro do pessoal da escola, na década de oitenta, nós montamos também um Bumba meu boi. Nós fazíamos a historinha mesmo, com a Catirina e o Mateus. Era o mesmo grupo de teatro, mas para o boi nós contávamos também com a ajuda dos pais, que tocavam e cantavam conosco. Nós também circulamos com esse Boi, apresentando em muitas festas juninas, indo de bairro em bairro tocando, cantando e apresentando a história do Boi. Nesse grupo eu fazia o Mateus, ou seja, nunca me afastei, sempre fui muito próximo, dialogando com esse universo.

Por isso, não consegui separar o circo, o teatro e a cultura popular em meus estudos, pois é parte de minha vivência. Na minha infância, o forte era a folia de reis e o palhaço da folia de reis me encantava bastante. Mas, em São Mateus havia também boi, fandango, xaxado e algumas outras danças, pois no bairro tinha muito nordestino. Meu pai era pernambucano e sempre me levava para assistir os bacamarteiros¹⁷², xaxado, etc, com ele, então estava tudo ali. A primeira vez que fui para Pernambuco, com ele, eu tinha quinze anos e fiz questão de ele me levar para Petrolina e Caruaru. Era mês de julho e nós ficamos quinze dias vendo um monte de coisas em Caruaru, depois fomos para Recife.

O trabalho nas Alagoas

Agora, vou contar um pouco da minha chegada em Maceió, na Ufal, como professor do curso de Licenciatura em Teatro. Quando cheguei estava meio perdido, não conhecia o curso de Teatro, nem quem eram as pessoas daqui. Conhecia Maceió, por vir de Recife ou Maragogi para cá, só para ver a cidade e a praia, e voltar. Mas, da cena cultural, não conhecia absolutamente nada. Logo quando cheguei, a primeira coisa que vi foi uma galera fazendo circo no pátio do Espaço Cultural da Ufal, mas de forma equivocada, de forma

¹⁷¹ Em alguns estados do Sul e Sudeste do Brasil, o fandango é um baile, uma festa, em que se bailam várias danças regionais. No estado de São Paulo também é chamado de fandango uma dança aproximada do cateretê ou da chula (CASCUDO, 2012).

¹⁷² Expressão folclórica nordestina, do ciclo junino, caracterizada pelo uso do bacamarte (arma de fogo de cano curto e largo) com tiros de pólvora seca, dirigida para o chão, sem o uso de balas.

errada do ponto de vista técnico. Eram malabares mal feitos, tecido mal feito. Eles faziam tudo se machucando, sem proteção, sem procedimento, sem nada...

Quando cheguei os meninos estavam fazendo circo por conta própria. Alguns tinham tido um curso com a Peró (Peronilda Batista de Andrade), que é uma pessoa importantíssima do circo aqui. Ela tem um projeto de circo social num lixão lá em Paripueira, é uma pessoa de resistência. O David Oliveira e a Nathaly Pereira tinham feito curso em Salvador, em um festival de circo lá. Eles estavam se juntando para fazer alguma coisa, mas não tinham espaço, não tinham nada, só tinham o pátio. Então, meio dia, quando chegava no espaço, antes do horário das minhas aulas e depois, sete horas da noite, quando acabava as aulas, os via treinando no pátio. Daí nós nos organizamos em grupo, Clowns de Quinta, e logo saiu o edital do Proinart¹⁷³. Nós entramos com a proposta das *Cenas Clownssicas* e ganhamos. Chegamos a ganhar quatro editais com o Clowns de Quinta. Nós montamos dois espetáculos, circulamos, depois ganhamos um edital de cinema, e fizemos um documentário por todo o interior, com vários palhaços. Tenho o material em HD, pois não finalizamos a edição completa. Nós temos mais de 140 horas gravadas e produzimos uma versão caseira, de 12 a 15 minutos, como resultado do edital, para concluirmos o projeto. Mas, coletamos muito material, então ainda dá para fazer um documentário maior.

Mas, na primeira semana que comecei a dar aula na Ufal, nós já montamos o grupo Clowns de Quinta. Aos poucos, foram aparecendo alguns editais da própria universidade e nós conquistamos esses subsídios, para fazer os processos formativos (ensinando-os a usar corretamente as técnicas circenses) e montar espetáculos. Aí descobriram que eu também fazia *commedia dell'arte*, então nós montamos o grupo Nós e Quiproquós, uns seis meses depois. O Clowns de Quinta já tem cinco anos de existência e com o Nós e Quiproquós nós ficamos quase três anos trabalhando, depois paramos e agora vamos retomar com uma nova galera que está no curso.

Foi quando comecei a trabalhar na Ufal que descobri que tinha teatro de rua em Alagoas, primeiramente por meio da Ticiane Simões, que era minha aluna na época. Foi quando conheci o Joana Gajuru, pois a Ticiane já fazia parte do grupo. Isso foi em 2013. Cheguei a assistir um espetáculo deles, mas agora não lembro o nome. Era uma coisa de cangaço, foi na frente do Teatro Deodoro, mas foi um dia bem complicado, pois teve uma briga atrás do espetáculo. Os atores estavam armados de brincadeira, pois era a temática do cangaço. Daí um carro parou para ver e outro bateu nele, e os motoristas saíram dos

¹⁷³ Programa de Iniciação Artística, da Pró-reitoria de Extensão da Universidade Federal de Alagoas.

carros, brigando. Mas, um deles estava armado, de verdade. Começaram a discutir atrás da cena, foi um caos! O público levantou, tinha gente tentando se esconder e o elenco pedindo para os dois pararem de brigar, que eles também estavam armados. Até que os dois envolvidos na confusão saíram da praça e foram resolver a briga alguns quarteirões para a frente. Depois escutei um tiro, não sei se foi pro alto, não se sabe se aconteceu alguma coisa, mas amortizou a confusão e o espetáculo continuou.

Foi então que comecei a conhecer a cena de Maceió. Mas, nos meus três primeiros anos na Ufal, eu estava também no meio do doutorado, então voltava todo final de semana para São Paulo, por isso via pouca coisa em Maceió. Depois, quando fomos circular com o *Cenas Clownssicas*, fui conhecendo Maceió, os lugares, os espaços, as pessoas, os festivais que nós participamos, os outros grupos que também participavam dos festivais. Aí que fui conhecendo mesmo a cena daqui. Até aquele momento, conhecia mais de Recife do que de Maceió, pois sempre ia para lá no final do ano, desde 2003 ou 2004, entre dezembro e fevereiro. Ficava três meses em Recife todo ano e acompanhava tudo de lá, principalmente por causa dos folguedos. Agora acho que conheço um pouquinho da cena de Maceió, mas nem tudo. Conheço um pouco mais também, porque nossos alunos fazem parte da nova cena aqui da região. Eles que estão fazendo a nova cena.

Mas, voltando aos trabalhos na Ufal, com o Nós e Quiproquós montamos um espetáculo de *commedia dell'arte*, *Bater as botas*, e depois juntamos com o elenco do Clowns de Quinta e começamos a montar outro espetáculo, o *Ciarlatani*. Levei o grupo para São Paulo, para fazer o curso com o Tessari, mas depois que nós voltamos não conseguimos concluir o *Ciarlatani*. Me envolvi em três ou quatro projetos ao mesmo tempo, no curto período em que ficava aqui. Era pauleira. Além dos dois projetos anteriormente citados, também estava com um projeto de meditação dinâmica de Osho e a Telma César nos auxiliou no projeto do *Ciarlatani* e Gianini com os clowns.

Quando entrei no curso, já tinha a disciplina Laboratório de teatro de rua e performance. Não tinha muita experiência de performance, porque nunca foi minha *vibe*. Eu gostava de ver, sempre vi muita performance, mas nunca tinha estudado. Então fui estudar performance, para dar a disciplina, dividindo o semestre ainda com o teatro de rua, que esse sim eu dominava, com esse sabia o que fazer com a turma. Essa disciplina Teatro de rua e performance, acho que era da matriz curricular dos cursos de teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e de lá da Bahia pulverizou para vários cursos. Aí depois, nós dividimos a disciplina em duas, uma ficou como Laboratório de Artes Cênicas

na Rua – eu que dei esse nome, devido ao nosso GT na Abrace¹⁷⁴– e a outra é Laboratório de performance. Daí, assumi o teatro de rua enquanto linguagem mesmo da disciplina e depois o Toni Edson passou no concurso da ETA¹⁷⁵/Ufal e veio nos ajudar também no curso de graduação. Então, eu e o Toni dialogamos, conversamos, mas esse semestre é o primeiro que nós estamos tentando ficar juntos em sala de aula e ainda não foi completamente possível.

A disciplina de Teatro de Rua dei todos os anos, de 2012 até hoje. Quando entrei na Ufal, em novembro de 2012, estava começando o segundo semestre letivo. A disciplina específica de Artes Cênicas na Rua começa em 2015, mas até agora ainda acontecem as duas disciplinas concomitantes, pois existem alunos matriculados nos dois currículos. Acho que durante mais dois anos ainda vão ter os dois currículos. Então, todo ano dou essa disciplina, já é o sétimo ano.

O que é decepcionante é que as turmas sempre foram pequenas. Teve um semestre em que dei aula para quatro pessoas. Aí, do ponto de vista prático, não tinha o que dar, dificilmente conseguia aplicar exercícios, pensar em montagem, principalmente pela presença irregular dos alunos, então foi mais teórico. Teve outro ano em que começamos com quatorze, mas teve uma greve e quando a greve acabou apenas três voltaram. Aí, acabou como disciplina teórica também. Teve outra experiência, que foi na turma da Ticiane, quando ela fez a disciplina. Acho que foi em 2013, tínhamos 12 pessoas e montamos um espetáculo. Estava tudo armado, pronto, e eles não quiseram ir para a rua experimentar. Eles ficaram com medo de experimentar. Tenho gravado o ensaio geral deles, de cabo a rabo, lindo, mas na semana da apresentação eles não vieram. Não reprovei ninguém, porque faltava pouco para terminar o semestre, então eles passaram. Na turma tinha a Rayane Góes, o Bruno Alves¹⁷⁶, a Ticiane Simões, o Udson Pinheiro (que atualmente trabalha com teatro do oprimido), era uma galera muito boa, era um espetáculo muito legal para fazer na rua, mas eles deram para trás. Ficaram com vergonha de fazer, de sair para a rua. Foi lamentável! Mas, o processo foi legal, as aulas foram legais...O Bruno, por exemplo, fez aulas de máscaras, circo e teatro de rua comigo, então, acho que minhas aulas contribuíram para o trabalho que ele faz hoje.

Em outra turma disciplina estavam o Diogo Honorato e a Meire Lima, mas aconteceu algo parecido: a turma começou com nove e acabou em quatro. Também não foi possível ir para a rua, porque cada semana ia saindo um, aí não concluímos a parte prática. A turma

¹⁷⁴ Grupo de Trabalho Artes Cênicas na Rua, da Abrace.

¹⁷⁵ Escola Técnica de Artes.

¹⁷⁶ Rayane e Bruno são integrantes do Coletivo Volante, de Maceió/AL, que também trabalha com teatro de rua.

atual talvez vá ser a primeira turma que nós realmente vamos concluir, sair e apresentar algum resultado na rua. Com as outras turmas, infelizmente nós fizemos só no pátio e no MTACT¹⁷⁷, coisas curtas. Acho que tenho os registros desses exercícios também. Com algumas turmas nós fizemos exercícios de duplas, pois não sabíamos com quem da turma poderíamos contar. Mas, foi dentro do espaço fechado, não foi na rua.

Enquanto técnica, muita coisa pode ser importante para trabalhar a formação para o teatro de rua, mas, o que acho fundamental, na verdade, é passar pela experiência da rua. Acho fundamental o processo de criação, de pensar, conceber um espetáculo, ensaiar e apresentar na rua, ter a experiência do inusitado, do improvável, em uma praça, num parque, na praia, em todos esses lugares. Também não consigo separar a pedagogia das máscaras, do circo e do teatro. Então, a articulação entre esses eixos é essencial para a formação do ator de rua. Claro que a parte teórica é fundamental, mas também tem de ter a prática, dar a cara a tapa, experimentar. Daí, há uma variedade de técnicas importantes para o teatro de rua: o ator pode tocar ou enganar que toca algum instrumento, ter uma habilidade circense ou mais performática – que de longe já atraia a atenção do público –, a expressividade, o falar com projeção, o controle do improviso total, enfim, uma habilidade de controlar as situações inusitadas e ao mesmo tempo dar conta do recado do espetáculo.

Em relação à pedagogia das máscaras, tudo é útil para o teatro de rua, como a clareza e a codificação gestual. Às vezes a pessoa não vai ouvir o ator, mas ela entende uma codificação gestual, relacionada ao que ele está falando ou a quem ele é. Isso é bem próprio da linguagem das máscaras e também bem característico do teatro de rua, trabalhar com esses estereótipos.

Acho que agora, com as turmas mais contínuas, eles estão entendendo mais o novo projeto pedagógico do curso (PPC) de Teatro, percebi que eles estão mais apaixonados pelo curso, porque antes todo mundo odiava o que estava fazendo, odiava as disciplinas...Então, pode ser que agora, daqui para frente, vá ser mais prazeroso. Em relação à disciplina de teatro de rua facilita também, porque não é preciso mais trabalhar performance no mesmo semestre. Em outras vezes que a disciplina (ainda em sua primeira versão) foi ofertada, teve duas finalizações que foram só performances. A turma podia escolher exercício de performance ou teatro de rua, aí metade fazia um, metade fazia outro, mas, no final, acabava virando performance. A Pam Guimarães, que é uma ex-aluna nossa e uma performer excelente, nos ajudou na disciplina, durante três anos. Ela se formou em 2013, depois, nos outros dois anos, ela influenciou muito para que a turma terminasse o

¹⁷⁷ Mostra de Trabalhos Acadêmicos do Curso de Teatro da Ufal.

semestre fazendo performance. Foram performances legais, no meio do pátio, na rua. Um bom exemplo é a performance chamada *Sem Moldura*, proposta pela Rozebel Tenório e que contou com a participação da Elis Maria. Foi resultado da disciplina de Teatro de rua e Performance e era um roteiro que envolvia raspar a cabeça. Foi lindo, maravilhoso. Mas, era uma performance. Não tinha enredo, dramaturgia, não tinha características de teatro de rua. Então, tivemos essas conclusões, mas o teatro de rua ainda “não chegou lá”.

O teatro de rua “chegou lá” com os alunos fazendo suas coisas independentes, em seus próprios coletivos, chegou no Clowns de Quinta, no Nós e Quiprocós e nos outros grupos mais recentes. Chegou também no Joana Gajuru, na galera que está com o Toni¹⁷⁸, então tudo isso chegou lá, mas, não diretamente, como conclusão da disciplina.

Agora, vou contar um pouco acerca do PPC de Licenciatura em Teatro da Ufal. Eu e o Marcelo Gianini já estávamos indignados com o PPC do curso, pois foi praticamente copiado e colado do projeto do curso da UFBA. No PPC da Ufal tinha passado batido alguns erros, algumas coisas mal colocadas, passou pelo conselho e tudo. Uma das disciplinas, por exemplo, que era um projeto integrador, tinha uma ementa e uma bibliografia toda errada. A ementa e bibliografia eram de etnocenologia, mas aqui o curso estava com outro nome. Eles simplesmente copiaram e colaram, horrivelmente mal feito. Nada contra a etnocenologia, pois já fui do GT de Etnocenologia da Abrace¹⁷⁹, mas não tinha nada a ver com a proposta da ementa... Aí nós propusemos uma mudança no projeto pedagógico.

Nesse processo de mudança do PPC, nosso principal desafio foram os professores. Alguns professores até hoje não entendem a nova proposta. Eles se formaram aqui em um modelo antigo de curso e para eles isso é suficiente, já basta, não precisa mudar. Para alguns deles não precisa separar teatro de rua de performance, acham também que não precisa de aula de interpretação, já que é para formar professor de teatro. Agora, eu e o Gianini, que encabeçamos a proposta, conseguimos encantar os professores, de uma certa forma, e aprovar o novo PPC, porque nós valorizamos algo que todos eles têm, que é a formação de cultura popular.

A Telma César é do Coco de roda, é da cultura popular, da música popular, ela é repentista, é uma série de coisas. Toinho¹⁸⁰ é estudioso de Pastoril, por mais que nem sempre a prática esteja condizente com a teoria, a pesquisa dele é nessa área, o doutorado dele foi com o Clóvis Garcia, lá em São Paulo. O próprio Ronaldo Andrade também vem do Teatro Popular, ele também foi orientando do Clóvis Garcia, ele fala da Linda Mascarenhas,

¹⁷⁸ Ivanildo refere-se ao coletivo Heteaçã.

¹⁷⁹ Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

¹⁸⁰ Antonio Lopes Neto, professor do curso de Teatro da Ufal.

mas na perspectiva do teatro amador, que foi a pesquisa dele de mestrado, ou seja, também tem um aspecto da acessibilidade. O Acioli¹⁸¹ tem uma relação muito grande com a parte visual das quadrilhas, do boi, uma ligação com os aspectos de indumentária. Ele já foi júri muitas vezes dos festivais de boi e de quadrilha. Ele sempre é chamado, também por influência política, claro. O Washington tem a banda de pífano, que é onde ele se destaca melhor. Aí, tem também o Rogers¹⁸², ele é da dança, do grupo Transart, se diz herdeiro da cultura popular.

Mas, há uma contradição grande, pois apesar de todos terem envolvimento com a cultura popular, para eles isso não é teatro, é folclore. Por exemplo, eles têm dificuldades em acreditar que as figuras do Boi possam ter paralelos com personagens teatrais. Tirando a Telma, pois ela tem consciência cênica, da dança, e constrói essas intersecções no seu próprio mestrado (em sua dissertação ela já fala disso). Então, tirando ela, todos os outros não relacionam teatro e cultura popular. Fora da universidade é uma coisa, lá dentro é outra. Lá dentro tem que ter Stanislavski, decorar texto... Acho que isso é influência da formação deles, de como era a escola técnica antigamente. Aí, eles acreditam que teatro é somente o texto decorado clássico ou a interpretação dramática que vai fazer o público se emocionar ou só chorar. Mas, nós conseguimos que esse viés da cultura popular fosse aceito por eles. Porém, no fundo, muitos desconfiam, acham que não vai dar certo, têm certeza que daqui a pouco vai ter de mudar de novo. Mas, se permitiram, porque eles se sentiram confortáveis, já que a cultura popular é um assunto que eles conhecem, que eles dominam, então de algum jeito podem fazer.

A minha formação e a do Gianini passam por esses aspectos da cultura popular, então nós vemos que o teatro passa por aí e achamos que isso vai mudar o curso para melhor, vai trazer bons resultados. Vejo que os alunos estão se envolvendo, eles se identificam, estão brincando. Afinal, eles são desse universo, conseguem fazer as pontes de uma coisa com a outra. O novo PPC está embasado na realidade deles.

¹⁸¹ José Acioli da Silva Filho, professor do curso de Teatro da Ufal.

¹⁸² Prof. Francisco Rogers Ayres.

Pernas de pau, sensibilidade, vozeirão e criticidade: cenas estético-pedagógicas do artista-educador Toni Edson, nas ruas e salas de aula¹⁸³

Como um furacão, Toni, com seu vozeirão, move e constrói mundos teatrais, especialmente nas ruas. Seu afeto e carinho pulsam na mesma intensidade de sua velocidade de fala e do rigor e comprometimento que cobra da estudantada. Durante 40 dias pude acompanhar e colaborar em parte do processo de montagem e temporada de *À Direita de Deus Pai*, na ETA/Ufal, sob sua direção. Nesse período, de rico aprendizado e muitas trocas, me aproximei mais deste amigo, que já era parceiro de militância nas redes de teatro de rua e na academia, desde outros carnavais. A presente entrevista, de certa forma, encerra um ciclo de pesquisa de campo, onde pudemos nos aprofundar em alguns aspectos que emergiram do período de convivência e da leitura de sua tese de doutorado.

[...] Como uma pequena Griot, contadora de história, Akili estava disposta a alegrar o mundo e fazer dele uma aldeia linda, colorida e farta pra toda a gente, planta, rio, mar, terra ou bicho que nele habitar.

Akili agradeceu ao Senhor da Vida e de Tudo o Que Há pela alegria de viver naquela aldeia. Ela pediu baixinho:

Senhor, guarde meus olhos de criança, para o segredo não quebrar, e que eu pratique sempre o bem! Proteja a nossa pequena aldeia Adimó!

Que os tambores possam rufar, levando nossas histórias e essa alegria para outros mundos distantes da África, nossa terra, onde tudo começou...

E os dois contaram e cantaram por muitas luas e luas...

A menina Akili e seu tambor falante. Verônica Bonfim.

Minhas primeiras lembranças de ver teatro de rua são de muito pequeno, no centro da cidade de Aracaju, vendo o grupo Imbuaça. É difícil pra caramba dizer exatamente qual foi a primeira peça que assisti, a memória é muito difusa, mas provavelmente foi uma peça do Imbuaça. Eu os vi algumas vezes, mas nem sempre podia parar pra assistir a um espetáculo inteiro, porque estava com minha mãe, fazendo algumas coisas. Ela me puxava e eu queria muito continuar vendo, né? Só pude assistir peças inteiras deles por volta dos treze anos de idade, mas, antes disso, já sabia que eles existiam, sempre foram uma referência.

Sei que com cerca de 14 anos assisti ao espetáculo *Esperando Godot*, em Aracaju, com direção do Sidney Cruz, um artista que também criou o projeto Palco Giratório, do Sesc. Foi um espetáculo que me marcou muito. Mas, na verdade, comecei a fazer teatro com 11 anos. Comecei na escola, pois lá tinha o Festival de Talentos e nós tínhamos que

¹⁸³ Entrevista com Toni Edson, realizada por Alexandre Falcão de Araújo, no dia 09 de maio de 2018, na residência do colaborador, em Maceió. Transcrição de Diogo Honorato, com apoio de colegas da moradia estudantil da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

nos apresentar. A professora de português acabou ajudando minha turma e nós fizemos um esquete bem curta, usando uma música do Luiz Gonzaga e uma paródia que fiz. Mas, eu nunca tinha feito um curso de teatro, só tenho certeza que já tinha visto teatro.

Com o primeiro esquete que fiz, com a música do Luiz Gonzaga, ficamos em último lugar no Festival de Talentos da escola. Aí, no ano seguinte, uma menina, a quem olhava com outros olhos, chegou e me perguntou o que eu ia apresentar naquele ano. Respondi que não ia apresentar nada, pois no ano passado havia ficado em último lugar no festival. Mas, ela disse que tinha gostado muito do que nós havíamos feito! Pensei: “Nossa, posso não ter convencido os jurados, mas pelo menos alguém eu convenci!”. Eu era muito tímido e muito fechado. Então, vir alguém de outra turma, com quem eu nem tinha amizade, falar comigo por causa do teatro, me fez considerar legal esse negócio de teatro! Daí em diante continuei fazendo teatro, especialmente na escola, e não parei mais. Apresentei na escola aos onze, aos doze, aos treze, até que, aos catorze anos, comecei a fazer meu primeiro curso de teatro. Mas, logo pararam de pagar o professor e o curso acabou. Durou apenas seis meses, então não chegamos a montar nada. Mas, lá para os quinze já estava dirigindo e escrevendo pra outras pessoas. Jurava que era “O Teatrólogo”, só que meu conhecimento ainda era incipiente...

No terceiro ano do científico¹⁸⁴, na escola, não participávamos do Festival. Só que daí eu já estava escrevendo para as turmas mais novas. Então, escrevi quatro esquetes, cada um pra uma turma diferente: para as turmas de quinta e oitava séries e turmas de primeiro e segundo anos do científico. Convenci ainda minha turma a participar do Festival com um esquete, mesmo sem competir. Eu ensaiava de domingo a domingo e estudava para o vestibular, era uma loucura, mas o que me dava mais prazer era ensaiar. Falava para minha mãe: “vou segurar as ondas nas notas, mas preciso ensaiar”. Inclusive, já estava começando a ganhar dinheiro com isso, as pessoas me pagavam para escrever.

A loucura toda é que muitas vezes os atores perguntavam coisas pra mim e não sabia o que responder, pois não tinha referências. Mas minha trajetória, com certeza, foi muito influenciada pela escola. Na verdade, o Festival de Talentos acontecia no teatro Ateneu, um teatro tradicional de Aracaju. Como todo ano estava lá me apresentando, já era conhecido da equipe técnica do local. Aí, teve uma vez, eu tinha 13 anos, em que o técnico me empoderou: ele me deu uma rocamã e falou: “Você já sabe descer as bambolinas, então coloque o cenário de todo mundo, tá?!”. Eu estava com a maior moral, tinha uma rocamã na mão e era responsável pelo cenário de todo mundo, pregava as telas, isso me deu um

¹⁸⁴ Atual Ensino Médio.

poder absurdo.

Mesmo fazendo teatro, durante boa parte da minha vida fui um bom aluno, então meus pais, a família, enfim, todo mundo, me dizia: “Você vai mesmo fazer vestibular pra artes cênicas? Você pode fazer uma coisa melhor!”. E me convenci disso, estava estudando pra fazer vestibular pra Direito. Mas, então, pensei em sair de Aracaju pra ir viver em Santa Catarina, que era o único estado do Brasil em que poderia estudar em duas universidades públicas (uma federal e uma estadual) ao mesmo tempo, onde poderia fazer direito e teatro. Meu irmão já morava em Santa Catarina e tinha me falado “Olha aqui você pode fazer os dois cursos”. Mas, o meu interesse no curso de Artes Cênicas era literalmente mostrar meus textos dramáticos, pois achava que já escrevia muito! Olha a pretensão da pessoa, né?!

Realmente passei no vestibular de Direito, na UFSC, e um semestre depois passei em Artes Cênicas, na Udesc. Durante dois anos e meio fiz os dois cursos, o que foi uma loucura! Até que decidi trancar o curso de Direito, coisa que até hoje meus pais não entendem muito. Quando cheguei em Florianópolis para estudar Artes Cênicas, numa aula de dramaturgia, a Eliane Lisboa estava falando de um dos maiores grupos de teatro de rua do Brasil, o grupo Imbuaça. E eu penso: “Nossa, os caras que vi ali na praça Fausto de Cardoso, no centro de Aracaju!?”. Aí ela me perguntou se eu os conhecia, eu disse que não os conhecia pessoalmente, mas já tinha assistido espetáculos do grupo. Então, quando voltei de férias pra Aracaju, em 2001, passei na sede do Imbuaça e fui muito bem recebido. Eles me deram alguns programas de espetáculos e cartazes, que levei pra Santa Catarina. Posteriormente apresentei um seminário sobre o Imbuaça lá em Santa Catarina, falei um pouco da trajetória do grupo, do pouco que sabia deles na época, mas foi bacana. Na minha tese de doutorado (SANTOS, 2016) conto um pouco dessa história e tem uma foto com eles, dessa visita...

Enfim, na Udesc me surpreendi muito com o curso, por exemplo, na área de interpretação. Aí comecei a trabalhar mais, ser mais dirigido, fazer mesmo aula de teatro, que antes o que fazia era escrever alguma coisa e colocar em cena. Minha prática foi ficando mais consistente, especialmente no tocante ao trabalho de ator. A Udesc tem um bom curso de Artes Cênicas e também agradeço ao curso de Direito, da UFSC, pela minha formação política! Cheguei em Florianópolis no ano de 1998, e a UFSC teve uma greve de cem dias. Só depois começaram as aulas, nem tinha dinheiro para voltar pra Aracaju, então, entrei no movimento estudantil, fui militar, fazer passeatas, fazer cartazes, enfim, fui pensar politicamente. Nessa ocasião, entrei em contato inclusive com alguns professores marxistas, do Direito, e isso mudou minha cabeça, abriu minha cabeça de um jeito que foi incrível! Quando entro na Udesc, no semestre seguinte, já tinha essa verve, então estava

buscando a política através da arte.

Mas, essa relação com a política, é uma coisa que sempre aconteceu, mesmo inconscientemente, pois o primeiro esquete que fiz, ainda na escola, foi a partir da música *Xote ecológico*, de Luiz Gonzaga: “Não posso respirar, não posso mais nadar, a terra está morrendo, não posso mais plantar...”. Nessa música tem uma série de coisas que para mim, naquela época, eram pequenas, mas que hoje são gigantes. Eu fazia um prefeito, e estou falando de um prefeito negro, né? Uma amiga cantava essa música de Luiz Gonzaga pra mim e eu, como prefeito, respondia “não posso governar... Meu povo está sofrendo, preciso ajudar” E pra terminar dizia “bota uma flor ali, bota um peixe lá, e outra flor ali e outro peixe lá, não vamos desistir, o negócio é plantar, e a água do Chico vamos continuar”. Assim nós terminávamos o esquete. Então, dentro daquele contexto, minha prática teatral era política desde o início ...

Agora, mais especificamente com teatro de rua, minha experiência começa um pouco depois. Costumo dizer que faço teatro de rua desde 2003, pois foi quando fiz minha primeira peça na rua. Mas, um pouquinho antes dava aula em um projeto social chamado Africatarina. Nesse projeto, dávamos aula de teatro para vinte crianças, eu era assistente de direção. Mas, nas apresentações juntávamos mais de sessenta crianças, reunindo as turmas de percussão, dança afro e teatro. As apresentações normalmente ocorriam na rua ou em espaços abertos. Então, nesse momento, já estava vivenciando um pouco do teatro de rua.

Depois, na Udesc, na segunda fase de Artes Cênicas, acho que em 99, adiantei uma disciplina de cenografia, que era da sétima fase. O pessoal da turma estava pensando o cenário para a montagem final deles. Daí eu e um amigo da segunda fase, o Sérgio, fizemos um projeto de cenografia. Todos os estudantes tinham que fazer um projeto e acabou que o nosso projeto passou. A ideia da diretora da montagem era fazer uma estrutura de sambódromo e o nosso projeto de cenário foi construir as arquibancadas para a encenação. A peça se chamava *Samba de Um Lixeiro Só*, uma arquibancada virava uma construção de casas, como se fosse uma favela e o público via as pessoas sobre as construções. Terminado o projeto do cenário, a diretora nos chamou para fazer a contrarregragem do espetáculo. Só que, como contrarregras, eu e o Sérgio éramos lixeiros. A peça falava sobre os lixeiros, apresentávamos na frente do estacionamento da Udesc e, no final do espetáculo, chegava um carro do lixo e nós saíamos com ele.

Durante a peça levávamos lixo de um lado para o outro, tinham umas cenas em que jogávamos sacos de lixo nas personagens, mas eu ficava tentando me esconder atrás dos sacos de lixo, pois eu era só o contrarregra. Porém, depois da primeira apresentação, a

diretora falou “Toni, você é muito grande para se esconder desse jeito, olhe os lixeiros da rua, olhe como eles agem! Você acha que eles andam se escondendo, ficam com vergonha do que estão fazendo? Não! Eles andam gritando e tomam conta do espaço!”. Eu era contrarregra, mas estava ali em cena, e no espaço aberto.

Nesse mesmo ano, no Africatarina, começamos um processo de um boi e eu acabei fazendo Mateus, junto com uma aluna minha do projeto de teatro. Eu já tinha um pouco de contato com o boi, em Aracaju, mas, nunca tinha sido brincante. Só que, assim que cheguei em Santa Catarina, entrei também em contato com o Boi de Mamão¹⁸⁵. Na verdade, no Africatarina me pediram para escrever um boi baseado no Estatuto da Criança e do Adolescente, e estudei bastante, com o material que havia disponível em Santa Catarina, e escrevi uma versão baseada no Boi do Mamão, que chamei de *Boi Cidadão*.

Nessa versão do boi, cada personagem tinha um determinado problema... A Maricota era uma personagem que tinha uns braços longos, ela tinha apanhado em casa, aí compus uma música que era assim:

“A Maricota entra para a festa com olho roxo, marcada a testa;

A Maricota, nariz de pimentão, não deixa a brincadeira nem se o mundo enfia a mão;

A Maricota não nega a ceia, seu olho roxo, mais parece a lua cheia,

Mas Maricota, não perde a peia, sei que aqui é tudo festa, mas tapinha dá cadeia”.

Nós apresentamos esse trabalho durante algum tempo. Teve uma época que em todo canto só tocava aquela música: “dói, um tapinha não dói”. Aí, depois de um tempo apresentando, junto com o pessoal da percussão, nós incorporamos na música: “sei que aqui é tudo festa, mas tapinha dá cadeia”. Daí as crianças e adolescentes tocavam: “dói, um tapinha não dói” e outros respondiam “vai pra cadeia!”. Foi muito bacana! Todas as apresentações aconteceram na rua. Isso foi entre 2000 e 2001 e nós já estávamos indo pra rua.

Mas, com uma peça teatral especificamente pensada pra rua, minha primeira experiência foi *O Rei da Vela*, em 2003. Tinha acabado de me formar (me formei em 2002) e no último semestre não atuei, estava escrevendo o TCC, fazendo disciplina do mestrado como aluno especial. Fiz uma disciplina como aluno especial do mestrado em Literatura, na UFSC, no meu último semestre da graduação. Foi uma loucura, porque caí nessa brincadeira de adiantar disciplinas, então quando cheguei nos últimos semestres, praticamente não tinha disciplinas pra cursar, aí fiz algumas de novo, como: bonecos, máscaras e fiz também uma disciplina de mestrado. Além disso, fui monitor nas disciplinas

¹⁸⁵ Nome dado ao auto do bumba meu boi em Santa Catarina (CASCUDO, 2012).

de interpretação e de encenação, do Faleiro¹⁸⁶. Na Udesc, o André Carreira e o Faleiro promoviam as disciplinas de encenação e nelas, algumas cenas finais eram levadas para as ruas.

O espetáculo *O Rei da Vela* (2003) foi exatamente isso, tinha acabado de me formar e uma amiga me chamou para participar da encenação que ela iria dirigir como resultado da disciplina. Só que ela queria que eu fizesse cinco personagens. Eu fazia os dois primeiros clientes, sendo um deles o intelectual (Pinote); um narrador que criamos para conduzir a história; o americano e o Totó Fruta do Conde. Foi uma delícia! Por isso falo dessa peça, porque essa experiência me trouxe uma noção de tempo de atuação na rua. Tentei criar as cinco personagens com corpos e vozes diferentes. Durante a apresentação eu estava em cena ou estava trocando de roupa, no meio da rua, de qualquer jeito. Isso me deixou muito à vontade, então essa peça foi bacana por isso.

No *Boi Cidadão*, por exemplo, tinha, sei lá, sessenta pessoas em cena e uma pessoa dirigindo. Mas, eu estava com mais cinco professores em cena, o professor de capoeira, o professor de percussão e outros, cada um com seus alunos, então, parecia que estávamos mais “cobertos”. No processo de *O Rei da Vela* também tinha uma pessoa de fora dirigindo, mas era um grupo pequeno e eu estava me desdobando em mil para entrar e sair de cena...

Nesse mesmo ano, 2003, entrei no mestrado e *O Rei da Vela* ficou em cartaz de 2003 a 2005. Só que, nesse meio tempo, houve um acontecimento que fez um pouco de diferença: em 2004 sofri um acidente, um atropelamento, e tive um traumatismo craniano. Quando entrei no mestrado, mesmo fazendo a peça, ainda queria dar aula de dramaturgia e história do teatro. Mas, quando sofri o acidente, fiquei pensando em tudo que fazia com o corpo: dançava, atuava em espetáculos — fazia um outro espetáculo de educação para o trânsito, que às vezes apresentávamos no pátio aberto de escolas — porque achei que nunca mais fosse andar, literalmente... Então, saí do hospital e passei um tempo me recuperando. Uns quatro ou cinco meses depois surgiu um concurso pra professor substituto na Udesc, para a área de interpretação. Estava no meio do mestrado, era bolsista, mas naquela época era possível manter a bolsa e dar aula como substituto.

Daí fui fazer o concurso, confesso que sem muita esperança, mas passei! Então, no segundo semestre de 2004 comecei a dar aula. E foi uma loucura, pois me encantei com as aulas práticas e não parei mais! Cheguei a dar aula de dramaturgia e história do teatro, como professor substituto, na UFSC, mas achei um saco! Não era pra mim, preciso trabalhar com corpos. Mesmo nas minhas aulas de dramaturgia e história do teatro íamos

¹⁸⁶ José Ronaldo Faleiro, professor aposentado da Udesc.

pra cena. Começávamos fazendo quarenta minutos de jogos e depois passava teoria pra eles. Primeiro queria que eles literalmente acordassem, pra depois nós buscarmos o entendimento da teoria. Às vezes tentava casar a questão dos jogos com uma peça que estudaríamos, por exemplo, em dramaturgia. Dava um nó na cabeça, mas era legal. Só que aí realmente assumi que era professor de prática teatral.

Na Udesc, meu trabalho com teatro de rua, foi como professor de montagem teatral. Antes de eu entrar como professor substituto, já houve uma montagem que foi feita na rua, *A destruição de Numancia*. Talvez tenha havido outras, mas só lembro dessa, porque era da turma que estava se formando e eu estava entrando no curso. Mas, normalmente o teatro de rua acontecia na disciplina de encenação, seja com o Faleiro, seja com o André. Fizemos *O Rei da Vela*, de 2003 a 2005 e depois, praticamente com o mesmo grupo, montamos *Mulher de Corpo em Cheiro*, em 2005 e ficamos até 2007 com esse trabalho. Esse foi o primeiro texto pra rua que escrevi.

No segundo semestre de 2004 continuei dando aula, aí depois, em 2005, pedi para me afastar, para terminar o mestrado. Fiquei um tempo sem dar aula, terminei o mestrado e estava trabalhando com educação do trânsito e com os espetáculos que tínhamos montado. Mas, ainda passei um perrengue em 2005 e começo de 2006. Porém, no restante de 2006 trabalhei bastante, pois foi o ano em que o Akil, que é o meu filho mais velho, nasceu. Aí muita coisa aconteceu, comecei a jogar meu currículo em tudo que era lugar, fiz muita contação de histórias e continuei trabalhando com espetáculos de rua.

No começo, as contações de história eram muito mais em espaços fechados, cheguei a fazer em pátios abertos, em escolas, na rua, mas era muito pouco. Em 2003 estreia meu primeiro espetáculo de contação de histórias, o *Afrocontos, Afrocantos*. Com ele, circulei pelo projeto Baú de Histórias, do Sesc. Fiz quarenta e sete apresentações e algumas delas foram em espaços abertos. Lembro de uma apresentação no Morro da Caixa, lá em Florianópolis, em que o pessoal do movimento Hip Hop montou um palco, na rua. Eles fecharam a rua de cima do morro, eu estava apresentando no palco (o palco era coberto). Só que tinha muito sol na rua e o público estava na calçada, do outro lado do palco. Então, o que aconteceu: veio um ônibus circular e o motorista do ônibus disse que não pararia, que iria até o ponto final. Aí os organizadores abriram a rua e o ônibus passou no meio da apresentação, pra ir pro ponto final. Depois disso, aproveitei e ao invés de ficar no palco fui para a calçada, onde estava o pessoal assistindo. Tinha alguns predinhos na rua e um pessoal assistindo das janelas dos prédios. Comecei a contar a história na sombra, jogando com o público na calçada e nos prédios, e deixei o palco pra lá. Inclusive, fiquei brincando toda hora com a situação do ônibus, esperando se ele voltava ou não. Foi muito

gostoso!

Algumas vezes acabei fazendo apresentações de contação de histórias em espaços abertos. Mas, nos meus primeiros anos de experiência, a maioria foi em espaços fechados. Posteriormente, teve um outro processo artístico que me atravessou, foi um trabalho para o Sesc, chamado *Poesia ao pé da Lua*, que fiz parte como ator também, em 2003. Olha que loucura, quanta coisa nesse mesmo ano! Fiz o *Poesia ao pé da lua*, nele declamávamos pequenos poemas para os transeuntes, só que nessa altura do campeonato eu já trabalhava com contação de histórias e a técnica do Sesc me convidou pra montar um trabalho pra divulgar a Maratona de Contos no Sesc, que aconteceria dentro do teatro. Mas, ela queria uma divulgação na rua, aí surgiu o *História ao pé da rua*, que comecei a dirigir. Apesar de ser um projeto do Sesc, eles tinham pouco dinheiro, então chamei muitos estudantes da Udesc e, coincidentemente, só garotas aceitaram.

Tínhamos um elenco feminino e, depois do primeiro elenco do trabalho, propus manter só mulheres em cena. Dizia que ia chegar o momento em que eu ficaria obsoleto no grupo e uma mulher dirigiria as atrizes. De 2004 a 2008 dirigi o *História ao pé da Rua*. A ideia era contar histórias curtas na rua pra divulgar os eventos do Sesc e a Maratona de Contos. Deu tão certo que tínhamos cinco apresentações programadas, mas fizemos quase trinta no primeiro ano e nos anos seguintes fizemos no mínimo sessenta. O elenco foi mudando, algumas pessoas saíram, outras entraram, mas sempre nessa pegada de rua.

Em certo momento, apresentei Clarice Lispector pra algumas delas e elas falaram: “nós vamos fazer Clarice Lispector na rua!”. Aí, montamos um espetáculo chamado *Lendas de Clarice e Clarícias*. Depois de um tempo, em 2008, saí do grupo e uma menina que estava no primeiro elenco voltou para dirigir. Coincidentemente, foi a mesma menina que me chamou para montar *O Rei da Vela*, a Débora de Matos. Ela me dirigiu em *O Rei da Vela* e eu a dirigi no *História ao pé da Rua*, depois ela voltou pra dirigir um novo processo no projeto.

Enfim, desde 2003 assumi que a rua era mesmo um caminho e várias ações se sucederam a partir desse momento: tinha o *Poesia ao pé da lua*, que eu trabalhava como ator; os espetáculos, como *O rei da vela*, o *Mulher de corpo em cheiro*, e o *Drama Turgot*. O *Drama Turgot* surgiu entre 2005 e 2006, quando estávamos terminando o *Mulher de corpo em cheiro*. No *História ao pé da rua*, eu estava na direção e nós levamos pro Festival de Curitiba, pro Fringe¹⁸⁷. Uma vez fomos com três trabalhos pro Fringe: *Mulher de corpo*

¹⁸⁷ Evento paralelo ao Festival de Curitiba, considerado pela organização do festival um espaço democrático, uma vez que não há curadoria para integrar a programação, sendo aberto a todos os inscritos que atenderem aos requisitos do edital.

em cheiro (com o grupo que viraria Traço cia. de Teatro), *Drama Turgot* (do grupo que viraria a Trupe Popular Parrua) e o *História ao pé da rua* (do projeto ligado ao Sesc). Eu estava nos três trabalhos e cada um deles era apresentado três dias. Era a única pessoa do grupo que apresentou os nove dias. Só descansava quando as meninas apresentavam, mas, descansava entre aspas, né? Afinal, estava assessorando o grupo. Nesse festival apresentamos pra caramba, não pude assistir nada, era só trabalhar, desmontar cenário, descansar, mas foi bacana.

Sou perguntado acerca da diferença entre fazer teatro de rua e contação de histórias na rua. Acho uma pergunta muito difícil, porque não costumo dividir tão pragmaticamente teatro de rua e contação de histórias. Entendo que as pessoas queiram dividir, mas para mim ambos são muito complementares. Trabalho muito com ação na contação de histórias, e a pegada da rua é exatamente essa: tentar escutar as pessoas, independente da história que se conta, se é uma história só, com uma personagem, ou se são várias histórias.

O que vejo como diferença fundamental da contação de história na rua é que desobriga a plateia a ficar até o final. Apesar de que, na rua, a plateia não tem obrigação nenhuma. No teatro de rua as pessoas têm que lidar com o desapego, pois a pessoa pode assistir dois minutos ou cinco minutos. Só que uma coisa que vejo é que na contação de história normalmente a pessoa fica até o final daquela história, entende? Ela faz um esforço de ficar até o final da história. Quando fazíamos narrativas nas ruas, as pessoas sorteavam uma história e aí elas ficavam até o final da história. Então a oscilação da plateia na contação de história, de certa maneira, é um pouco menor. Mas, estou pensando nisso agora, quem sabe eu esteja falando bobagem... Porém, parece que as pessoas conseguem ter um entendimento completo da história e esse todo continua.

Brinco muito com a questão da transição entre as histórias. No *História ao Pé da rua*, havia histórias coletivas e havia histórias que elas contavam individualmente, mas elas disseram que não queriam cortar nenhuma vírgula da Clarice Lispector. Então, todas elas decoraram a história inteira, só que nunca havia uma ordem entre as histórias, elas “passavam a bola” para a outra com um olhar. Então, às vezes, na metade da frase uma pegava e saía contando. Era uma coisa louca, deu bastante trabalho, mas, foi uma opção delas. Propus adaptarmos, mas elas falaram que com Clarice Lispector não tinha adaptação, que iam levar o texto inteiro. Então, fomos embora nessa direção! Deu mais trabalho, mas também foi mais bacana, ficou muito legal! Fizemos vários jogos desse tipo!

Com o coletivo Hetéaçã¹⁸⁸, em *Os Filhos do céu e os corações de tambor* nós temos

¹⁸⁸ Coletivo formado por jovens artistas, negras e negros, estudantes ou egressos(as) do curso de Teatro da Ufal.

a história dos povos “contantes, contentes, contintas”. São povos diferentes, então nós pegamos uma frase do Sotigui Kouyaté¹⁸⁹ que diz que “se nos olharmos nos olhos, perceberemos que aquilo que nos aproxima é muito maior do que aquilo que nos distancia”. Isso vem de alguns povos que contam histórias. Nesse trabalho temos também a questão das transições, pois há uma história que todos do elenco contam e três histórias que são em duplas, eles se revezam. Mas, em cada espetáculo, tento mesclar, brincar um pouco com a dramaturgia para as histórias, então, de certa maneira, há até uma dramaturgia autoral.

Não se trata apenas de uma sequência de histórias que lançamos na rua. Por exemplo, em *Histórias do Lar... de lá*, que estou fazendo atualmente, conto que fiz uma viagem pra África e começo a narrar histórias uma atrás da outra, fazendo referências, inclusive, a quem me contou. Teoricamente elas não têm uma ligação, mas tematicamente elas têm. Pelo menos na sequência em que coloco, uma puxa a outra. Nos espetáculos que dirijo, não uso somente uma dramaturgia pronta, tento ir além dessa relação, buscando exatamente construir uma nova dramaturgia.

Tenho até um artigo, que se chama *A dramaturgia de uma sessão de contos*¹⁹⁰ e fala sobre o *Afrocontos*, que foi o meu primeiro espetáculo de contação de história. Ele não foi pensado para a rua, mas trabalha um pouquinho a mecânica, a dinâmica de transformar os contos, que são soltos — às vezes até de países diferentes — e colocá-los numa sequência lógica, de ações, e isso faz diferença. No exercício resultante da disciplina Narrativas na rua¹⁹¹, por exemplo, as histórias, além de não terem uma ligação direta, eram aleatórias. A plateia escolhia quais histórias seriam contadas, então isso era um procedimento que dava outra dinâmica para o processo. Até o aquecimento deles a plateia é quem escolhia. Eles estavam na rua e a plateia escolhia dois jogos para o elenco se aquecer. Eles faziam os jogos e a partir daí tudo era escolhido pela plateia, através de uns discos¹⁹², que cito em minha tese. Gosto muito dessa dinâmica e quero repetir de novo esse processo, daqui um tempo, mas, antes, preciso descansar do doutorado, porque não dá pra fazer tudo ao mesmo tempo, né?

A propósito, uma coisa que me incomoda muito é que na Contação o cachê é menor,

¹⁸⁹ (1936 – 2010), nascido no Mali, em termos ocidentais, foi um importante ator e diretor teatral, tendo trabalhado com Peter Brook, entre outros artistas. É muito conhecido também por ser da tradição dos *griots* ou mestres da palavra, na tradição mali, o que poderíamos sintetizar, também em termos ocidentais, como contadores de história tradicionais africanos.

¹⁹⁰ SANTOS, T. E. C. A dramaturgia de uma Sessão de Contos. In: Revista Trapiche Educação e Artes, v. 1, p. 33-46, 2014.

¹⁹¹ Disciplina optativa, constante da matriz curricular do curso de Licenciatura em Teatro da Ufal

¹⁹² Discos com jogos para aquecer (SANTOS, 2016, p. 304).

inclusive o próprio Sesc faz isso. Uma coisa que estou muito feliz com os meninos do Hetéaçã é que eles passaram como teatro num edital da Prefeitura de Maceió chamado Eris Maximiano. Eles se inscreveram como teatro, é uma diferença de somente 500 reais, mas é uma diferença. O meu trabalho, ano passado, inscrevi como teatro, mas vieram me perguntar se poderia apresentar como literatura. Aí topei, apresentei como literatura, de certa forma foi bom, pois o número de apresentações foi maior. Mas, é complicado, é chato isso da diferença de valor. No Festival de Artes de São Cristóvão¹⁹³, o espetáculo de teatro tem cachê de mil e quinhentos reais, para uma apresentação de pelo menos 45 minutos, já a contação de história, tem que ser de uma hora e o cachê é trezentos e cinquenta reais. O que é isso?

Mas, voltando aos processos criativos, tem um espetáculo que não montei ainda, mas que quero fazer: vou recolher histórias de vida de moradores de comunidades quilombolas, falando sobre o tratamento com ervas, com plantas. Vai se chamar *Pé de gente*. Aí, vou ter um rol de dez histórias e a ideia é que a plateia também escolha as histórias que vão ser contadas, desde o começo. Enfim, são algumas estratégias.

Falando também da relação com a plateia, tem um espetáculo que ainda não fiz em espaço aberto, mas acho que não é tão complexo para fazer. Ele se chama *Destinos e Trapaças* e nele conto histórias das mil e uma noites. Tenho um baú com alguns objetos, pego um objeto e pergunto às pessoas o que aquele objeto significa pra elas e vou comentando. Por exemplo, a pessoa vai dizendo “isso aqui é uma faca, uma arma, ela serve pra fazer comida, serve pra matar e tal”. A partir do que a pessoa vai falando, começo a entrar na história. Só que esse espetáculo tem uma duração específica, porque a Sherazade, das *Mil e uma noites*, só contava as histórias na madrugada e, quando amanhecia, ela parava e só voltava a contar na noite seguinte, afinal eram mil e uma noites. Então, esse espetáculo só durava de quarenta e cinco a sessenta minutos. Tinha uma ampulheta e eu a virava algumas vezes. Aí, acabou a areia da última virada da ampulheta, acabou o espetáculo. Podia acabar até na metade da história. Eram oito histórias, ao total, mas nunca consegui contar quatro histórias inteiras. Sempre parava em duas e meia ou três e meia, dependia muito do quanto e do que as pessoas falavam. Então, dá para fazer na rua tranquilamente, só que tenho que voltar a ensaiar e fazer as devidas adaptações. A questão é brincar um pouco com histórias mais livres, pensando na dinâmica da dramaturgia, como aconteceu no *Narrativas na rua* e nos *Histórias do Lar... de lá*.

Ainda tratando da diferença entre teatro e contação de histórias na rua, acho que

¹⁹³ Município sergipano, vizinho a Aracaju.

não necessariamente o teatro precisa ter um corpo mais dilatado. Acho que a contação de história também precisa de um corpo dilatado. Da última vez que nós apresentamos *Os Filhos do céu e os corações de tambor*, com o Hetéaça, foi em espaço fechado. Fazia tempo que não pegávamos o espetáculo e o elenco estava com medo, pois não tivemos tempo de ensaiar juntos. Mas, a ideia é que o espetáculo seja dilatado, que seja grande também. O *Clarícias* tinha as coisas um pouco mais íntimas, mas, de qualquer jeito, elas estavam na rua, sujeitas a quaisquer intempéries. O treinamento, os exercícios e os jogos foram muito parecidos, pra treinar pra rua, pra treinar a voz na rua.

Porém, é diferente do trabalho com máscaras, por exemplo. Nesse caso, acho que o fato de usar máscaras demanda uma dilatação maior. Uma coisa que difere também é que, nos espetáculos de contação, normalmente não trabalhamos com cenários. Toda imagem é criada na cabeça das pessoas, as pessoas completam a história. Então, os personagens, os espaços, tudo isso o contador e a contadora fazem com o corpo e esse corpo na rua também precisa ser dilatado. É claro que o recurso do cenário simplifica algumas coisas.

Na montagem final da ETA¹⁹⁴ são dezessete pessoas, preciso pensar, literalmente, onde botar esse povo todo. Sei que eles vão ficar se mexendo, querendo ver a cena, se divertindo, e vou ficar com raiva, com vontade de “jogar um sapato” neles. Então, o cenário ajuda nesse sentido. Normalmente, pra um espetáculo de rua com texto dramático, levamos um cenário e brincamos com as possibilidades que ele nos oferece. O cenário que estamos usando para a montagem de *À Direita de Deus pai*, foi usado numa peça chamada *Quiprocó-cocoricó* (2009), em Florianópolis. Com esse cenário tivemos um recurso técnico, que achei muito bacana na época, porque era uma casa com um tapume atrás e tinha uma cerca, bem pequenininha. Só que na cena final deslocávamos todo o público, a casa se afastava do tapume e toda a cena acontecia no quintal da casa, pois abríamos a cerca. Atualmente, estamos usando com uma função diferente, mas na época que surgiu era usado para solucionar essa questão.

Agora, vou contar um pouco sobre minha chegada na Ufal e o que o teatro de rua tem a ver com tudo isso. Entrei na ETA/Ufal em outubro de 2013 e o novo PPC¹⁹⁵ do curso técnico em Arte Dramática da ETA tinha acabado de ser aprovado, eles tinham acabado de bater o martelo. Mas, o novo PPC só entrou de fato em vigor em 2014, então a disciplina

¹⁹⁴ Escola Técnica de Artes, da Ufal, onde Toni Edson é professor. A montagem a que ele se refere é do espetáculo *À Direita de Deus Pai*, um texto de Enrique Buenaventura, adaptado pelo próprio Toni.

¹⁹⁵ Projeto pedagógico de curso.

de teatro de rua também só começou em 2014. Quando cheguei aqui, na graduação em Teatro tinha a disciplina Performance e teatro de rua, as duas juntas. Agora, no PPC novo da graduação, eles separaram.

Mas, voltando ao curso técnico, a Waneska Pimentel, já havia dirigido um espetáculo na rua, *Lisístrata*, na ETA. Então, quando foram mudar o PPC do curso, decidiram colocar uma disciplina de teatro de rua e o meu concurso foi para essa área. Porém, a primeira turma da ETA que peguei ainda não tinha teatro de rua, então peguei uma montagem. Havia as disciplinas Interpretação III (que até aquele momento estava sendo ministrada por outro professor) e tinha a disciplina de Laboratório de montagem e peguei as duas. Aí trabalhei a disciplina de Teatro de rua na Interpretação III, chamei de Interpretação para espaços abertos. Montamos um espetáculo na rua, foi *O Testamento do Cangaceiro* (2014), o primeiro espetáculo que montei aqui. Foi também minha primeira turma de perna de pau, fazíamos aula na praia. Tenho vídeos desse processo, inclusive da última apresentação inteira, lá na Praça Sinimbu¹⁹⁶. Foram duas câmeras, uma minha e uma do técnico de som, mas ele fez uma edição que ficou perfeita, quase não dá pra perceber a diferença entre as duas câmeras, ficou bacana.

Em termos metodológicos, na ETA, infelizmente, temos o fato de o curso ser noturno e haver a questão da periculosidade em Maceió. Mas, tento trabalhar em espaços abertos, no estacionamento e, às vezes, no pátio. Uso também o Céu¹⁹⁷, pra tentarmos entender também um pouco a dinâmica da voz. Quando ensinava na UFSC, o curso também era noturno, então fazíamos as aulas normalmente dentro do campus, em espaços abertos, mas, íamos pra rua também. Na Udesc, nas aulas de montagem na rua — que ministrei duas vezes — como o curso era à tarde, íamos pro centro da cidade, fazer aula no calçadão. Era uma coisa muito bacana, que queria fazer de novo, mas aqui ainda não consegui. Com a turma atual de montagem, da ETA, cheguei a programar algumas saídas com personagens na orla da praia, à noite mesmo. Só que não conseguimos fazer, por conta do calendário, das faltas dos estudantes, foi tudo uma loucura.

Na verdade, tive que suprimir essa etapa, porque se não deixava de fazer outras coisas bem importantes.

Mas, uma de minhas estratégias é dar aula em espaço aberto, em alguns momentos. Gosto da ideia de sair do campus, pelo menos duas ou três vezes. Acho que precisamos disso e nem sempre conseguimos. É importante também tentar fazer as apresentações em espaços abertos. Em uma edição da disciplina de teatro de rua, tínhamos duas turmas e

¹⁹⁶ Praça Visconde de Sinimbu, localizada no centro de Maceió, em frente ao Espaço Cultural da Ufal.

¹⁹⁷ Uma espécie de terraço, a céu aberto, do Espaço Cultural da Ufal.

montamos dois esquetes, de doze minutos cada. Então, a ideia era levar pra outros lugares, pra outros bairros, pra eles poderem apresentar pra outros públicos. Infelizmente, naquele período choveu muito, então tivemos que fazer a apresentação no pátio coberto que havia na ETA, antes da reforma que está acontecendo lá. Tínhamos apresentações programadas na orla e na frente do restaurante Zeppelin¹⁹⁸, na rua mesmo. Dou risada ao lembrar, mas inclusive, a turma ficou animada pois o pessoal do restaurante ia dar janta para o elenco, mas choveu demais e tivemos que cancelar. Só quando voltamos às aulas, no semestre seguinte, fizemos uma apresentação no pátio aberto do Espaço Cultural, para a nova turma.

Debatendo a questão da segurança no teatro de rua, concordo que quando comecei a fazer teatro de rua ninguém andava com nada de valor muito elevado, que valesse muito a pena roubar. Ninguém que fizesse teatro de rua andava com coisas de muito valor e, além disso, não éramos tão dependentes do celular. Hoje, com o tempo que as pessoas passam no WhatsApp e, às vezes, os arquivos de fotos que se tem num celular, se perdemos um *smartphone*, nem conseguimos trabalhar, porque o aparelho, além de dados pessoais, concentra muita coisa: e-mail, aplicativo de banco... Só de pensar em perder o celular “fico com o cu na mão”. Quando saía para dar aula no estacionamento e, às vezes, na praça Sinimbu, deixava todos os nossos aparelhos eletrônicos trancados em uma sala de aula.

Outro fator importante é que, quando começamos a fazer teatro de rua, a relação com a violência também era diferente. As coisas estão mais complicadas, sabe?! Falando em Nordeste, desde quando era pequeno, em Aracaju, por exemplo, a violência já era muito grande. Mas, parece que aumentou a facilidade pra se conseguir uma arma (e armas cada vez mais potentes) e a desigualdade tem aumentado vertiginosamente. Então, hoje em dia, a relação com o tráfico de drogas e com a violência é muito complicada. Aqui em Maceió se mata por besteira e não estou falando só de assaltante, estou falando de brigas de trânsito, brigas em qualquer lugar.

Percebo isso conversando com as turmas, também. Uma vez montamos um exercício de teatro de rua na ETA e chamamos de *Violencênicas*, porque todo mundo da turma já tinha sido assaltado, todo mundo da turma tinha problemas sérios com a violência, traumas etc. Aí abordamos vários tipos de violências, desde *bullying* na escola, assédio moral, assédio sexual, até a questão do assalto, literalmente. Cada grupo tinha que montar uma cena de cinco minutos, colocando em cena pelo menos dois dos exercícios que havíamos trabalhado na turma, com o tema de violência, né. Mas, todas as apresentações foram no pátio, não conseguimos sair do Espaço Cultural, infelizmente.

¹⁹⁸ Bar e restaurante localizado no centro de Maceió, próximo ao Espaço Cultural da Ufal.

Quero dar mais aulas na rua, inclusive na Sinimbu, que é do lado Espaço Cultural, porque acredito que se juntarmos umas 15 ou 20 pessoas, sem celulares ou bens de alto valor, acho que conseguimos ter um volume bacana, até para se cuidar mesmo. E seria ótimo poder apresentar para as pessoas que moram na rua, pois é pra elas também que fazemos teatro.

Lembro de uma apresentação que fiz em Florianópolis, durante o circuito Baú de Histórias¹⁹⁹. Fiz uma apresentação de *Histórias do Lar... de lá* na rua, tinha pouca gente, pois era um sábado, depois de um feriado de sete de setembro. Mas, a técnica do Sesc chegou para mim e disse: “Olha, Toni, já ganhei o meu dia, pois aquelas três pessoas ali [apontando pra alguns moradores de rua] nunca entrariam no teatro do Sesc, é para isso que a gente está aqui”. E eu pensei “caramba, é isso, é pra isso que estou aqui!”. Então, foi muito especial esse dia, pois depois esses moradores de rua vieram falar comigo.

Mas, voltando a Maceió, quando conheci a cena de teatro de rua de Alagoas, esperava um pouco mais, especialmente por causa da importante história do Joana Gajuru e do Nega Fulô, que acaba sendo um desdobramento do próprio Joana. Vi poucas coisas do Joana Gajuru, na rua. Tem um espetáculo deles que não consegui ver, o *Fritzmack*, tinha direção do Lindolfo Amaral. Foi numa época em que passava os finais de semana em Aracaju, pois minha ex-mulher e meus meninos moravam por lá. Então, durante a semana ficava em Maceió, dando aula, e no final de semana em Aracaju, daí não consegui assistir muita coisa.

De rua, em Maceió, vi coisas boas e coisas ruins. É engraçado que, de certa maneira, a Diva Gonçalves, do Nega Fulô, foi do Joana Gajuru; o Abides Oliveira, que está com a cia. La Casa, vem do Joana Gajuru e o Reginaldo Meneses, que é do Joana Gajuru, tem também o *Bem me quer* – que foi apresentado algumas vezes na rua e agora estão fazendo também apresentações no palco, ou seja, o Joana Gajuru influenciou quase todos os grupos de rua de Maceió. Mas, o *Bem me quer* também ainda não vi, pois minha vida é muito corrida. Porém, quero muito ver. O Circuito Alagoano de Teatro, realizado com recursos do edital mestre Cicinho, por exemplo, me chamou muita atenção, gostei muito da iniciativa...

Mas, acho que ainda se patina muito na produção e, principalmente, na circulação. Com os meninos do Hetéaçã, por exemplo, com *Os Filhos do Céu e os Corações de Tambor*, conseguimos ir para vários bairros, inclusive alguns deles que nunca tinham

¹⁹⁹ Trata-se de uma circulação de espetáculos de contação de histórias em todas as unidades do Sesc Santa Catarina. Acontece uma chamada nacional para esses espetáculos e atualmente são 4 espetáculos de contação circulando por todas as 30 unidades do estado, a cada ano.

recebido teatro. Mas, acho que ainda tem muito pra se construir, inclusive com os trabalhos da Ufal. A turma da disciplina de Teatro de rua ministrada pelo Piccoli, da graduação, vai fazer um exercício no centro, na próxima quinta e sexta. Com a turma de *À Direita de Deus Pai*, também queremos ir para vários lugares, durante a temporada. Acho que isso pode ajudar a potencializar o trabalho. Além disso, ainda quero fincar o meu bumbum e montar um grupo, ter um trabalho contínuo mesmo.

Tem um grupo em Taquarana, chamado Insanos, que trabalha com teatro de palco e de rua e eles montaram um espetáculo de rua baseado em Dom Quixote. E eles participaram de um projeto do Sesc, chamado GESTO – Grupo de Estudos Orientados, que promove oficinas para grupos específicos. Então, eu e o Reginaldo, do Joana Gajuru, fomos chamados para trabalhar com o pessoal dos Insanos e foi uma coisa maravilhosa. Foi muito bacana trabalhar com o Reginaldo, porque, meu Deus do céu, sou elétrico, de gritar, e ele é da paz! Acho que nos equilibramos muito e conseguimos fazer um trabalho razoável com os meninos do grupo. Nosso problema era que marcávamos ensaio, íamos pra Taquarana e o ensaio só começava uma hora e meia depois. Era complicado pra mim, dou risada ao lembrar, mas queria arrancar os cabelos das pessoas!

Outra iniciativa importante, também do Sesc, é o Palco Giratório, pois por meio deste projeto, eles trouxeram o pessoal do Oigalê²⁰⁰ e do Boca de Cena²⁰¹. Então, eles promovem uma movimentação. Houve uma apresentação do Oigalê, ali na rua do comércio, na época de eleição e chegou uma passeata do Collor, atrás da apresentação. E o público começou a xingar o Collor, pois queria assistir ao espetáculo. Foi muito deliciosa essa apresentação! Mas, era muita gente na passeata, então, o público teve que recuar, pois a passeata estava vindo. O Hamilton Leite²⁰² escreveu sobre isso na época. Essas coisas inusitadas que acontecem. Mas, o espetáculo parou um pouquinho e retomou depois. O grupo brincou muito com isso durante o espetáculo.

Nessa época, três meninos que eram estudantes de segundo grau e assistiram ao espetáculo depois fizeram ETA, inclusive por causa do espetáculo, que viram na rua por um acaso. Eles entraram na ETA e depois fizeram teatro rua comigo, eles estavam no processo do *Violencênicas*. São experiências que sabemos que impactam, que movimentam a cidade e as pessoas.

Com essas ações, estamos indo a espaços diferentes, provocando o circuito, acho que com isso a cena vai mudar um pouquinho. Por exemplo, quatro estudantes que estão

²⁰⁰ Grupo de teatro de rua fundado em 1999, em Porto Alegre/RS.

²⁰¹ Grupo de teatro de rua de Aracaju/SE, formado por graduados em Teatro da UFS – Universidade Federal de Sergipe, alguns deles, ex-integrantes do grupo Imbuaça.

²⁰² Artista fundador do grupo Oigalê.

fazendo a montagem da ETA comigo, o Ermerson Ruan, a Anne Carolayne, o Gilmar Alcantâra e o Fayonnir Cabral, vieram me procurar meses atrás, porque na turma deles, na disciplina de teatro de rua, fizemos experiências nos pátios, pátio fechado e pátio aberto, mas eles não sentiram a rua mesmo. Então, eles vieram me procurar pra montarmos um trabalho de rua. Eu tinha um texto engavetado, que passei pra eles e eles estavam pensando em uma nova produção. Só que como a montagem de final de curso acabou sendo de rua, deixamos a ideia em suspensão, pois era muito trabalho pra fazer ao mesmo tempo. Mas, talvez comece a trabalhar com eles, talvez surja daí esse grupo que tô falando, né?

Nessa turma de *À Direita de Deus Pai*, inicialmente eles não queriam fazer teatro de rua. Isso já aconteceu com outras turmas também, como por exemplo, com a turma que nós montamos *O Testamento do Cangaceiro*. Nessa turma, um aluno, o Bruno Leon, chegou na primeira aula e falou “não gosto de teatro de rua, não sei e não quero fazer teatro de rua!”. Respondi: “está bom, nessa disciplina eu sou o professor e nós vamos fazer teatro de rua. Você pode não fazer a disciplina, voltar e fazê-la daqui há um ano, não tem problema nenhum”. Mas, ele ficou na disciplina e, no final do processo, estava se divertindo, brincando na rua, solto, dou risada ao lembrar, mas ele parecia “pinto no lixo”! Hoje ele me agradece muito! Inclusive, ele chegou pra mim outro dia e falou: “Ai, Toni, queria ter outra experiência de teatro de rua” e eu, brincando com ele, respondi: “Mas, você não gosta de teatro de rua!”. Ele fez a oficina com o grupo do Boca de Cena, no Palco Giratório. Fui fazer a oficina deles, no primeiro dia, e quando vi o Bruno estava lá, só olhei pro lado e fiz uma cara de “Sei... e dizia que não gostava de teatro de rua...”. Isso não aconteceu só com o Bruno, há outros que inicialmente têm uma resistência, que só querem ir pro palco, porque eles consideram o palco o suprasumo do teatro. Mas, depois eles entendem a complexidade da rua, as possibilidades que o teatro de rua oferece.

Por fim, em relação à implantação da disciplina e das montagens de teatro de rua na ETA, é importante falar que meus colegas professores ainda não têm uma compreensão aprofundada do que é teatro de rua. Normalmente eles auxiliam na montagem, mas aconteceu de eu falar uma coisa para um estudante e o professor de voz falar outra. Mesmo o professor de voz já tendo feito preparação vocal pro elenco do Joana Gajuru (no *Fritzmack*), ele estava com uma ideia muito realista e os alunos estavam ficando loucos, pirando, literalmente. Então, ainda não há uma compreensão profunda do assunto, mas temos muito respeito, eles sabem que domino essa área e respeitam meu trabalho. Esse semestre, a Waneska está ministrando as disciplinas de rua, ela é uma pessoa que está próxima, já fez uma montagem na rua, na ETA. Inclusive, ela vai auxiliar nos ensaios de *À*

Direita de Deus Pai, a partir de amanhã. Eu e ela conversamos, trocamos ideia, mas no colegiado não há outros pares em relação ao teatro de rua. Todos eles já fizeram alguma coisa com teatro de rua, só que eles não dominam a linguagem. Mas, existe muito respeito e muita liberdade. Consigo trabalhar com muita tranquilidade nesse quesito, com propostas tresloucadas e, muitas vezes, os colegas vão assistir aos exercícios. Mas, eles ainda não entraram tanto nessa linguagem. Já na graduação troco muito mais, especialmente com o Picolli.

Referências

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12ª edição. São Paulo: Global, 2012.

SANTOS, Toni Edson Costa. **Narrativas na Rua**: Da Inspiração Djeli às Rodas de Histórias em Maceió. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2016.

De pisadas fortes e pisadas suaves:

A dança de Telma César²⁰³ nas ruas, periferias e cursos universitários

Com postura suave e raciocínio rápido e aguçado, Telma César coreografou, em nossa conversa, uma sequência não-linear de passos de sua trajetória como bailarina, cantora, mãe e educadora. Para mim, foi especialmente bonito perceber como minha trajetória cruzou a dela (sem que ela soubesse) por vias múltiplas, pois ainda na adolescência acessei parte do universo da cultura nordestina via mangue *beat* e conheci o trabalho da Comadre Florzinha, banda da qual a entrevistada fez parte. No presente ano, como pesquisador e colega de profissão, pude conhecer parte do trabalho de Telma na cia. dos Pés e seu trabalho como educadora na Ufal. Essa ponte entre gerações (afinal, ela é uma profissional bem mais experiente que eu) e esse trânsito entre as culturas popular, de massa e acadêmica — característico de sua caminhada dançante — me inspiram a enxergar as belezas e encantos das flores dos sertões, das zonas da mata, das universidades e das ruas.

As fulô do meu sertão
São bonita e são cheirosa
O pau d'arco e o pau perêro
Faz inveja a qualquer rosa
Canafista e muçambê
Eu nem sei qual mais formosa.
Minha Fulô. Luiz Gonzaga.

Primeiros passos ou “Pé-de-moleca”

Quando eu era aluna da Ufal, do curso de Educação Física²⁰⁴, dançava num grupo chamado Grupo de Tradições Folclóricas Professor Théo Brandão. Era desses grupos de jovens que eles chamavam de parafolclóricos. Eu dançava várias danças daqui de Alagoas, inclusive o Coco. Enquanto dançava nesse grupo da universidade, paralelamente, fazia balé, jazz, essas coisas. Eu não considerava essa experiência no grupo folclórico como parte da minha formação artística como bailarina. Era uma coisa que eu adorava, mas tinha um lugarzinho a parte, não entendia como integrante de meu processo de formação.

Minha professora com quem comecei a estudar dança no Cenarte, a Marize Matias, era de São Paulo e com ela eu fazia aulas de jazz e de balé, mas eu sabia que não era aquilo que queria. Porém, era o que tinha acesso. Quando morava aqui, em Maceió tinha

²⁰³ Entrevista com Telma César Cavalcanti, realizada por Alexandre Falcão de Araújo, na residência da colaboradora, em 14 de maio de 2018. Transcrição de Francimeire Lima e Alexandre Falcão de Araújo. Transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

²⁰⁴ Telma cursou Educação Física, na Ufal, entre 1983 e 1987.

uma única livraria, que se chamava Livro Sete. Sempre ia pra lá olhar um espaçozinho em uma estante, que ficava bem perto do chão, pra ver se tinha algum livro de dança. Aí um dia achei um livro da Thérèse Bertherat e da Carol Bernstein, *O Corpo Tem Suas Razões: Antiginástica e Consciência de Si*. Quando li aquilo, pirei o cabeçaço. Falei: “Meu Deus, existe um outro modo de ver o corpo, quero saber disso!” Depois, numa outra ida à livraria, achei o *Domínio do Movimento*, do Laban, que era um livro muito difícil pra mim naquela época. Mas, pensei: “Existem outras coisas”. Queria achar essas outras coisas

A Marize nos incentivava a viajar para São Paulo para fazer cursos de férias. Na minha primeira ida já resolvi que queria morar lá. Voltei só para finalizar a faculdade. Aí, fui morar em São Paulo, porque queria me profissionalizar como bailarina. Lá fazia mil aulas, ia sempre para as audições, mesmo sabendo que eu não ia passar, porque era uma concorrência gigantesca, cada bailarina mais maravilhosa que a outra... Mas, mesmo assim, fazia as audições... Além de fazer várias aulas, na escola de Ismael Guiser (que foi a escola de referência que a Marize nos passou), lá também assistia às aulas dos profissionais, ia pra tudo quanto era atividade. Ia para as audições porque gostava, pra mim era um processo de aprendizado. Até que, um dia, passei numa audição. E por que passei? Exatamente porque a coreógrafa estava interessada em meu perfil, devido à minha participação no grupo parafolclórico. Era um projeto, coordenado pela Célia Gouvea, com patrocínio do CNPQ — que, inclusive, ela conseguiu sem ser vinculada a alguma universidade — e chamava *A Identidade da Dança Nacional*. Isso foi em 1988. Ela selecionou duas pessoas a mais na audição e entrei como estagiária no projeto, em seguida passei a efetiva e recebia um salário pra dançar.

Além de eu fazer as aulas com a coreógrafa e dançar na companhia, ela me pediu para ensinar as danças populares para as pessoas. Eu ensinava de uma maneira tradicional, fazia o passo para elas repetirem. Mas, eu olhava para elas e faltava alguma coisa, sabe? Um olhar... Não sei... Algo que eu não conseguia passar. Eu as observava, elas estavam no ritmo, mas não estavam dançando. Aí a partir desse projeto coordenado pela Célia Gouvea, que dirigia junto com o Maurice Vaneau o Teatro de Dança de São Paulo, conheci pessoas que estudavam com Klauss Vianna, com Ivaldo Bertazzo, que estudavam Laban... E a partir daí fui de fato encontrando o que eu queria com dança. Uma dessas bailarinas desse grupo, a Elizabeth Menezes (Betinha), era professora de educação infantil, de sala de aula. Ela aplicava os princípios do Laban em seu trabalho com as crianças. Então, propus pra ela: “Você não quer se juntar pra gente inventar um jeito de dar aula de danças populares? Porque tá faltando alguma coisa”. Já tinha começado a fazer aula de Laban com a Cibeles Cavalcante e a Betinha topou a parceria.

Ficamos quatro anos dando aulas juntas, construindo essa metodologia. Resolvemos escolher só uma dança, escolhemos o Coco. Foi quando me aprofundei mais especificamente no Coco. Demos aula em vários lugares, desde Itaquera até os Jardins. Demos aulas, inclusive, no Balé Municipal, na Escola de Bailados. Inclusive, dei aula no curso do Instituto Brincante, Arte do Brincante Para Educadores. Mas, nesse momento, eu já tinha voltado pra Maceió. Enfim, demos muitas aulas para formação continuada de professores. Depois nos separamos e cada uma continuou trabalhando sozinha. Demos aulas em muitos lugares diferentes, por isso, me aprofundei bastante. Quando nos separamos, ela continuou fazendo o trabalho pedagógico e eu queria pegar esse estudo todo pra criar. Queria criar uma dança contemporânea a partir do Coco. Aí, entrei no mestrado na Unicamp. Meu trabalho de mestrado na Unicamp foi o processo de criação em dança contemporânea, a partir dessa dança tradicional, que é o Coco. Na pesquisa fui atrás do movimento e acabei vendo que não dava pra dissociar do canto.

Depois teve uma coisa musical também, pois fui fazer música por uma contingência. Aí já tinha voltado a morar em Maceió. Descobriram que eu cantava, foi quando fiz parte do grupo Comadre Florzinha²⁰⁵. No grupo eu também cantava muito Coco e comecei a me interessar muito pelo canto.

Metendo os pés pelas mãos

Quando voltei pra Maceió, em 1996, comecei a fazer preparação corporal de atores e um grupo de teatro me chamou pra desenvolver um projeto com eles, que fosse de dança. Propus pra eles trabalhar com o que havia desenvolvido no mestrado, mas, com outro conjunto de pessoas. Mas, a companhia de teatro, que inicialmente havia me convidado, acabou. Eles se chamavam Companhia das Mãos. Logo, reuni os remanescentes e falei: “Ah! Então, nós somos a Companhia dos Pés!”. A Companhia dos Pés surgiu assim, em 2000. O primeiro espetáculo tem o título da minha dissertação de mestrado, *Pé, Umbigo e Coração*.

Depois, em 2007, demos uma sucumbida, porque eu tinha entrado como professora da Ufal, estava muito envolvida na criação do curso de Dança, era muita demanda. Nessa época também resolvi ser mãe. Além disso, não rolava patrocínio de lugar nenhum, foi um período bem difícil. Foram dois anos assim, sem fazer nada com a companhia.

²⁰⁵ Telma foi da primeira formação da Comadre Florzinha, banda surgida em 1997, com as integrantes Karina Buhr, Isaar França, Renata Mattar, Telma César, Alessandra Leão e Maria Helena. A musicalidade da banda passeava por diferentes ritmos brasileiros, se valendo da vivência de suas integrantes com as brincadeiras e danças de Pernambucano e Alagoas (DICIONARIO MPB, 2018).

Até que, em 2008, ganhei um edital da Funarte e retomei com o projeto Poética da Cidade, que já havíamos trabalhado antes. No primeiro projeto relacionado à cidade, não trabalhei a pesquisa de corpo e movimento, foi mais um trabalho com o espaço. Trabalhei com o que cada um trazia, fiquei mais em cima da categoria espaço. Posteriormente, constituímos um núcleo, um grupo mesmo, que foi quando começamos de fato um trabalho de investigação no corpo.

A história desse projeto com a cidade começou por conta do Jorge Schutze. No meu trabalho de mestrado tinha um núcleo coreográfico que era um *padedeux*, uma dança a dois. Essa dança eu tinha criado com a Betinha, depois continuei com outro amigo lá em São Paulo. Mas, vim pra Maceió ainda sem terminar a dissertação de mestrado, porque apareceu um concurso pra professora substituta. Foi toda uma contingência, me separei, meu pai estava morrendo, aí apareceu um concurso e eu vim, mas ainda estava finalizando o mestrado. Eu e o Jorge tínhamos uma amiga em comum, em Paraty. O Jorge havia trabalhado com o Mitanaka, lá no Japão.

Certa feita, ele estava voltando para Paraty e eu estava chegando lá também. Foi muito cósmico, no mesmo dia o marido da minha amiga foi buscar o Jorge num lugar e ela foi me buscar em outro lugar, e nós nos encontramos ali. Quando começamos a conversar, pensei: “Esse cara é cidadão do mundo, vou chamar ele pra ir pra Maceió, pra dançar aquele *padedeux* comigo”. Aí ele veio e nós montamos o trabalho de mestrado que eu tinha que apresentar. Ele ficou um mês aqui comigo. Nós fomos pra Campinas, e quando voltei pra cá, fiquei muito solitária, sabe? Ninguém fazia dança contemporânea aqui, eu não conseguia me comunicar, era bem difícil. Pois, pensei: “Acho que o Jorge vai querer vir morar aqui”. Então, arrumei uma oficina pra ele ministrar. Ele veio e não voltou mais nunca.

Ficamos trabalhando na Companhia dos Pés, fizemos o trabalho seguinte, o *Yerma Maria da Silva* (2003-2004). Depois dos dois anos dessa sucumbida, começamos com a Cia. dos Pés um trabalho dele, que era o *Estado de Graça*. Mas aí, falei pra ele: “Jorge, não tá dando, tenho que parar, vou ser mãe...”. Então ele criou um novo grupo, a Cia. Limitada. Na época em que o Jorge estava fazendo *Estado de Graça*, estávamos passando, politicamente, por um período bem “pancadão” aqui. A filha do João Lyra, Lurdinha Lyra, se candidatou a prefeita. João Lyra, encurtando a conversa, é um latifundiário, um coronel²⁰⁶.

Em *Estado de Graça* ele se vestia com um terno branco e botava um fecho de lenha na cabeça, numa das cenas. Aí Jorge decidiu ir para a rua, com esse figurino, e eu fui com

²⁰⁶ Atualmente com 87 anos, o político e empresário alagoano é filiado ao PSD (Partido Social Democrático). Entre outros processos, é acusado de submeter mais de cinquenta trabalhadores à condição análoga à de escravo em uma de suas propriedades de lavoura de cana-de-açúcar, em Palmares, Alagoas.

ele. Toda a campanha da filha do João Lyra era azul e vermelha, então me vesti com um vestido azul marinho, que eu tinha de umas danças da adolescência, botei um saltinho e uma trouxa de roupa vermelha na cabeça. Nós ficamos sentados um bom tempo na porta de uma igreja, no centro de Maceió, depois saímos andando. Aquilo acho que foi a coisa mais importante da minha vida, em termos de artes cênicas, pois tinha muito sentido, de vida, de função social. Foi muito importante tudo o que escutei das pessoas, sabe? Todas as leituras e questões das pessoas eram dadas na hora, elas iam passando e iam falando: “Que peste é isso?”; “É a Lurdinha Lyra!”; “Não tá vendo que é teatro?!”; “Essa é a filha do João Lyra, tá vendo, não?!”; “É o trabalhador de cana da usina dele!”; “Olha ela, toda chique de sapato não sei o quê...”. Na verdade, não tínhamos formulado nada muito específico, pegamos alguns símbolos e fomos pra rua. Mas, vieram muitas leituras, aquilo de fato afetava as pessoas. Então, foi muito forte pra mim aquela experiência! E havia toda uma simplicidade, sabe? Estávamos indo pra rua por uma necessidade de atuar, de atuar enquanto artista e de atuar na sociedade, de dar voz. Depois dessa experiência, falei: “Eu quero a rua!”.

Aí, logo em seguida, fui visitar o túmulo do meu pai, no dia de Finados. Ele está enterrado em um cemitério modelo inglês, que tem aqui em Maceió. É um grande gramado, cheio de árvores, uma coisa que nos faz sentir como se estivéssemos nos Estados Unidos ou na Inglaterra. Aquele dia de Finados foi surpreendente, porque tinha uma orquestra sinfônica e uma exposição de artes visuais no cemitério. Então, falei: “Nossa, porque não pode ter dança aqui, né?”. Aí, liguei pro Jorge e falei: “Jorge, vamos propor alguma atividade para o cemitério!”. Então propusemos uma intervenção artística para o cemitério e eles toparam. O Jorge deu o título: *Tudo Está Por Começar* (2005). É engraçado de lembrar, foi bem interessante perceber as pessoas, algumas perguntaram se podiam aplaudir, foi uma situação inusitada, porque afinal de contas, estávamos no cemitério.

Achei bem interessante intervir no cemitério, era muito instigante a energia que tinha naquele lugar, um tanto quanto oriental, no sentido de que dava uma sensação mais leve pra morte. A morte também pode ser comemorada se pensarmos nela como uma passagem. Achei interessante colaborar pra isso, sabe? No ano seguinte a empresa nos convidou novamente, pra fazermos outra intervenção. Nessa nova intervenção o Jorge não participou. Propusemos outra coisa, se chamava *Ciranda branca* (2006). Chamei crianças pra fazer, fiz uma ciranda e chamei as pessoas pra dançar... lançamos outra perspectiva. No ano seguinte o cemitério queria de novo o nosso trabalho, mas aí eu já “estava em outra” e passei o trabalho pra um colega.

Mas, minha relação com a cidade começa um pouco antes e foi influenciada por

algumas contingências profissionais. Em 2000, havia acabado meu contrato de substituta na universidade e o secretário de Cultura do Estado de Alagoas, da época, que era um artista bem louco, foi assistir *Pé, Umbigo e Coração*. Depois, ele foi no camarim e falou que tinha gostado muito. Aí, como estava desempregada, peguei meu currículo e fui lá na Secretaria perguntar se ele não queria que eu dirigisse a área de dança do Centro de Belas Artes - Cenarte, que era a escola onde eu tinha estudado dança. Soube que estava sem ninguém, mas aí, ele falou: “Não, a gente não tem mais esse negócio de dirigir por setor, agora só tem uma direção no Cenarte. Você não quer dirigir o Cenarte?”. Aí pensei: “Nossa, né? Que cara louco!”, mas topei. Chegando lá, a primeira coisa que fiz foi perguntar numa reunião qual era o planejamento estratégico da Secretaria de Cultura para aquele equipamento. Achei que era o mais óbvio. Mas, senti que me acharam meio pretensiosa, meio arrogante, sabe? Chegando de São Paulo e já querendo ser chique, uma coisa assim? Aí falei: “Bom, se não tem, vamos fazer”. Aí convidei uma colega que tinha esse *Know How* de mobilizar um grupo e chamei os professores. Então comecei a gerir a escola, mas era muito difícil. Comecei a escutar coisas do tipo: “A Telma é uma pessoa muito difícil de trabalhar”, sabe?

Essa percepção talvez esteja associada às coisas que aconteceram, por exemplo, quando fomos convidados pelo Sesc pra dançar o *Pé, Umbigo e Coração* em São Paulo. O espetáculo tinha um cenário no fundo, um painel, que era como se fosse uma casa de pau-a-pique. Foi um artista plástico daqui que fez, o Gustavo Leite. Inclusive, ele já até faleceu, vítima de homofobia. O teatro do Centro de Convenções do Estado de Alagoas ganhou o nome dele. Enfim, o cenário era super bonito e era irregular, tinha pedaços maiores e outros menores, pros lados. Quando nós chegamos no Sesc Ipiranga, em São Paulo e fomos abrir os cases para montar o cenário, descobrimos que a pessoa aqui de Maceió que havíamos contratado pra nos auxiliar na viagem, pra cuidar na montagem do cenário lá em São Paulo, tinha serrado tudo pra ficar igualzinho e botar dentro do case. Aí falei: “como é que é? Agora você vai se virar pra conseguir madeira e refazer isso. Eu espero que você consiga!”. Como a pessoa mexe na obra do artista sem falar nada? Então, por essas e outras, eu era considerada difícil.

Enfim, saí da secretaria, pedi demissão, o que também ninguém acreditou, pois por aqui, ter um cargo comissionado no trabalho público é uma coisa que muita gente quer. Mas, pedi demissão. Eu já era meio differentona, como diz meu filho, então devem ter me achado arrogante também. Aí falei: “Já que não me resolvo com as pessoas, vou me resolver com a cidade”. Nessa época tinha ido pra São Paulo fazer um curso rápido, com a Isabel Marques, sobre Laban e espaço. Também estava lendo *A Poética do Espaço*, de

Bachelard, e ele falava que para uma casa realmente ser casa, a pessoa que a habita precisa se sentir abrigada por ela. Pensei: “Então, preciso ter isso com essa cidade, se é pra ficar aqui, tenho que arrumar isso com essa cidade”.

Aí comecei a circular muito pela cidade, olhando os lugares e vendo o que podia dar dança. Inscrevi o projeto em vários editais, não rolava, não rolava, até que rolou. Mas, antes de rolar o edital, já tinha feito uma intervenção com as tampas de privada, no riacho Salgadinho, com as meninas do curso de Dança da Ufal. Foi assim que surgiu o Poética da Cidade. Nessa experiência, aconteceram várias coisas interessantes. Primeiro, nós fizemos essa experiência do Salgadinho e repercutiu demais, escutei várias coisas muito pertinentes. A melhor delas foi um dia que uma pessoa passou e disse assim “Vão dançar os postos de saúde!”. Ela disse “os postos” e não “nos postos”. Achei demais, pensei: “Ganhei meu dia!”. Porque a proposta do projeto Poética da Cidade era dançar **a** cidade e não **na** cidade. Aconteceram também outras coisas muito bacanas, do tipo os carros parados no sinal e nós escutando as pessoas dizerem: “Fica, fica! Não abre, que eu quero assistir!” Saiu na televisão e saiu também uma matéria de capa de jornal. Foi um negócio que deu um lobo.

Aí, nossa segunda experiência foi no Memorial à República²⁰⁷. Começamos a trabalhar lá, todo final de semana. Pra mim, aquilo ali era uma praça. Havia muitas pessoas por lá e nós nos reuníamos, conversávamos e dançávamos. Até que, uma semana antes da apresentação, a diretora do lugar resolveu sair para a praça e falar: “Mas, o que é isso que tá acontecendo aqui?”. E eu falei: “Ah, é um projeto nosso e tal...”. E ela: “mas, como assim, vocês ensaiam aqui sem autorização?”. Falei: “Bom, achei que era uma praça, porque vejo as crianças aqui andando de bicicleta, mas, enfim, se precisar documentar, eu documento”. Ela disse que não íamos poder nos apresentar lá. A ideia era explorar o espaço, as coisas foram surgindo e tinha uma cena em que as meninas subiam nos cones do Marechal Deodoro e do Marechal Floriano Peixoto. A diretora, muito irritada, nos disse: “Em hipótese alguma vocês podem subir aí, tá proibido!”. Também subíamos no púlpito e ela disse que não podia.

Aí fiz quase um dossiê e fui procurar o secretário de Cultura, com fotos de meninos subindo com bicicleta nos cones dos marechais e várias outras informações. Estávamos trabalhando lá há meses e aí, há uma semana da apresentação, vem a diretora e proíbe? Mas, por fim, o secretário permitiu que fizéssemos uma apresentação. Apresentamos uma

²⁰⁷ Memorial localizado na avenida da Paz, no bairro do Jaraguá, com vista para o mar. Inaugurado em 15 de novembro de 2005, o memorial é uma homenagem aos marechais alagoanos Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto e foi concebido com uma arquitetura moderna.

vez e pronto²⁰⁸.

O terceiro espaço onde iríamos trabalhar eram as escadarias da Associação Comercial de Maceió, também no bairro Jaraguá. Pra evitar problemas fui lá, com um ofício, falar com um gestor, que era o diretor de assuntos culturais, ou alguma função do tipo. Ficamos uma tarde conversando e ele me falou: “mas, porque vocês vão fazer só na escadaria? Vamos trabalhar o prédio inteiro! Aqui tem dois museus que estão precisando de visitação, podemos fazer um projeto...”. Sei que saí de lá com uma proposta de um projeto de extensão, com mil ideias, pra todo sábado trabalharmos lá! Pronto, já estava tudo certo, depois da apresentação eu ia fazer esse projeto de extensão com o curso de Dança da universidade. Bom, ficamos trabalhando lá, por um período, e vi que o tempo que havíamos inicialmente solicitado no ofício não seria suficiente, já que a ideia a princípio era trabalhar só nas escadarias e depois (por sugestão de um gestor da instituição que estava nos abrigando) o projeto se ampliou para o hall e o salão interno do prédio.

Por isso, fiz um ofício pedindo a prorrogação do tempo de uso do espaço para ensaio. Mas, no primeiro ofício que entreguei, eu não havia protocolado com o carimbo de recebido, havia entregue diretamente para o gestor que me recebeu. Aí, fui pra secretária da direção geral da instituição, pedir a prorrogação por mais tantos meses e a secretária perguntou: “a dona Fulana sabe que vocês estão trabalhando aqui?”. Conversei com o diretor de assuntos culturais, mas havia também uma chefe geral. Falei: “Nós estamos trabalhando aqui há três meses, conversamos com o professor Benedito, eu trouxe um ofício”. Ela me perguntou quando eu havia levado o ofício, informei a data, mas ela olhou nos arquivos e disse que não havia nenhum ofício. A secretária disse ainda que aquele espaço tinha uma diária de dois mil reais! Não tínhamos tal recurso disponível no orçamento do projeto e expliquei isso pra ela. Mas, a instituição foi irredutível, só pagando pudemos usar o espaço. Sei que argumentei muito e consegui baixar um pouquinho o preço. Tirei dinheiro de onde não tinha no projeto, para pagar o valor, que acho que foi de mil e quinhentos reais. Mas, só pudemos dançar um dia²⁰⁹, isso depois de seis meses de trabalho.

Fiz um levantamento com o público que foi nos assistir, aplicando um pequeno questionário, porque nós lotamos aquele lugar, conseguimos botar cerca de trezentas pessoas. Lá tem dois museus que quase ninguém vai visitar e perguntei para o público que foi nos assistir: você já entrou nesse espaço? Já visitou esse museu? De cabeça, não tenho o número exato, mas mais da metade das pessoas que foram nos assistir nunca tinham

²⁰⁸ O trabalho se chamou *Qual é a história que você quer que eu conte?* e foi apresentado em 2009.

²⁰⁹ *Dentroforadentro*, apresentado em 2010.

entrado lá e grande parte nem sabia que lá havia museus. Voltei na direção do espaço, contei toda a história, mostrei meu levantamento, mas eles foram irredutíveis: “Não, só se vocês pagarem”. Não teve jeito. Foi uma pena, pois o trabalho ficou muito bacana.

Fizemos todo um estudo sobre a história daquele lugar. Ficamos sabendo que lá tinha uma estátua, de mercúrio, deus do comércio, sobre a qual o diretor cultural inventou uma lenda para turista, pra poder ter graça. A lenda era que, se a pessoa passasse a mão na bunda da estátua, ganhava dinheiro. Aí nós botamos o Edson Santos, da cia dos Pés, que tem uma bunda estonteante, com uma roupa do tipo de uma estátua grega, com um fio dental e um pano. O Edson ficava andando pelo hall do prédio e as meninas do elenco iam no ouvido do povo dizer “se passar a mão na bunda, ganha dinheiro, fica rico”. Dou muita risada ao lembrar, as pessoas ficavam num conflito, não sabiam se era a bunda da estátua ou a bunda do Edson. Foi super lúdico!

Depois descobrimos que o Jaraguá era um bairro de prostitutas, então tudo isso nós exploramos naquele hall, na relação com as pessoas. Soubemos que, na festa de inauguração daquele prédio de arquitetura neoclássica, as pessoas se digladiaram para entrar no prédio, pra fazer parte da “alta sociedade” e nós usamos tudo isso.

Além disso, começamos a perceber que as pessoas da favela que existia ali próximo ao prédio da associação se intimidavam de entrar lá. Ali tinha uma favela grande, em que a maioria dos moradores eram pescadores, mas depois ela foi desapropriada. Os moradores da favela ficavam na calçada do prédio, nós começamos a conversar com eles e eles diziam: “Nunca entrei aí!”. De tão estonteante que era aquele prédio, eles não se sentiam convidados a entrar. Nós estabelecemos toda uma relação, todo um estudo do lugar, mas só pudemos dançar lá uma vez.

Depois, inscrevi um projeto pra um edital do BNB²¹⁰, pra fazermos uma temporada com esse trabalho lá. Nós ganhamos o edital, mas eles não quiseram fechar a parceria. Colocaram mil empecilhos, disseram que iam fazer uma reforma, mas no fim não teve reforma nenhuma. De fato, eles não estavam interessados, não queriam artistas lá, com aquelas roupas rasgadas, se jogando no chão. Dou risada e sou irônica ao lembrar, mas acho que eles só aceitariam se fosse uma dança à altura daquelas estatuetas “clássicas”! Por isso, tive que adaptar o trabalho pra outro espaço. Como tinha uma parte que era num quadrado, num salão, trabalhamos só com essa parte do espetáculo, com a coisa geométrica. Aí virou um outro trabalho da companhia, que se chamava *Enquadrados*. A ideia era que algumas pessoas assistiam da diagonal... de acordo com onde a pessoa

²¹⁰ Banco do Nordeste do Brasil, sociedade de economia mista, de capital aberto, controlada pelo Governo Federal Brasileiro, tendo a União como sua acionista majoritária.

ficava, mudava o jeito de ver o espetáculo. Aí, escrevi ao BNB, pedi pra readequar o trabalho, apresentar só essa parte do quadrado nas escolas, para trabalhar essa perspectiva dos moldes, e acabou virando um projeto super legal.

Na sequência fomos para o Clube Alagoinhas, Alagoas late Clube, na praia. Como o projeto se estendeu para além do que seria inicialmente, fizemos um novo projeto pra poder ter mais tempo no espaço e nos dedicarmos só a ele. No Alagoinhas foi maravilhoso, vivemos coisas muito interessantes ali. Ali tinha um clube, que foi demolido, e embaixo, tem um monte de pilotis, que é lugar de “pegação”, as pessoas vão lá pra transar. Nós íamos pra lá conforme a maré, só podíamos ir quando a maré estava baixa. Às vezes, chegávamos lá, e tinha alguém na “pegação”, que olhava para nós desconfiado e saía. Era bem difícil conseguir conciliar o horário de todo mundo com a maré. Era coisa de doido.

Mas, aconteceram coisas mágicas! A ideia era trabalhar com improvisação e abrimos para outras pessoas, além de nós da companhia, outros artistas que quisessem participar dos experimentos. Um dia veio uma menina, a Amanda Aureliano, que atualmente está morando em Aracaju, improvisar conosco. Nesse dia, ficamos muito tempo num lugar que parecia um hall de uma sala e entramos numa viagem, que até hoje tenho clara na minha cabeça. A Amanda começou a fazer uma coisa com a voz, como se ela fosse uma virgem, uma menininha. Nisso, o Edson Santos também começou a falar com uma voz fina e aí o Reginaldo dizia: “Fala como um homem, porra!”. Assim, no meio da improvisação. Foi tão forte, sabe? Até hoje a gente tira onda com isso, porque o Regis é que é o mais “mulherzinha” da companhia. Mas, parecia que todo mundo estava com uma persona encarnada. Foi diferente. E aí, quando estava tudo muito forte na cena, veio uma onda e tomou tudo. Não sei o que é que aconteceu, a maré encheu de uma vez, não era fundo, mas foi forte. Foi marcante. Apresentamos essa experiência²¹¹ também no Dia Internacional da Dança.

Após a experiência no Alagoinhas, veio o *Encontros*, um trabalho de investigação no corpo. Aí apareceu um edital para apresentação, como sempre. Pensei: “como faço para dar conta desse edital e não me corromper, no sentido de fazer realmente o que quero?”. Assim lancei o projeto a partir da seguinte pergunta: Como o encontro entre diferenças pode ter potência inventiva? Nossa proposta era trabalhar encontros, porque era todo um processo para as pessoas entenderem que elas eram criadoras e que eu não estava ali para criar uma dancinha para elas reproduzirem. Queria que cada um construísse sua personalidade artística. Na dança o que acho difícil é o interesse pela pesquisa, pela

²¹¹ Esse trabalho foi intitulado *Azulquente* e realizado em 2011.

investigação no corpo. As pessoas estão sempre querendo pegar um tema pra trabalhar. Por exemplo, querem falar sobre a morte, aí pegam um cenário escuro, botam uma música e vai lá... Mas, o corpo continua sendo o do Jazz, o do Ballet, entendeu? O repertório não tem uma investigação no corpo.

O que quero traduzir, o que quero causar, é no corpo, é com o corpo. O que me interessa em dança é isso! Se a minha questão é a dor, então como é no corpo? Se é o amor, como é no corpo? O figurino, a luz, não sei o quê, eles colaboram, mas a questão é o corpo. Então, a dimensão criativa era a parte mais difícil, porque sempre existia aquela expectativa de que, como eu era coreógrafa, ia criar os movimentos e as pessoas iam fazer a dancinha ali. Então, tinha todo esse processo e, mais que isso, era preciso entender que a dança de cada um é só de cada um e, ao mesmo tempo, não é. Então, perguntava aos artistas: qual tua personalidade dançante? Que particularidade você tem no seu modo de dançar? Porque queria caminhar para construir interlocutores, ter parceiros de pesquisa...

Obviamente o que queria propor para eles era em cima das coisas que acredito, que pratico. Então, vamos dizer que a primeira barreira a transpor seria ir além do senso comum da dança, do universo das academias, e a primeira conquista seria trabalhar um olhar mais para dentro, sobre o corpo. Acho que isso nos levou à necessidade de um ambiente mais íntimo. No início, o *Encontros* aconteceu na rua, como parte do processo. Então, por exemplo, fomos para a rua para ficarmos parados numa posição de meditação do Tai Chi, de olhos fechados. Como é ficar lá, de olho fechado? Como é estar nesse estado? Estar no meio do calçadão do comércio, dessa forma, o que isso gera em você? E o que isso gera de leitura no público? Eu estava de fora da intervenção, não estava fazendo, aí, um dia, uma Senhorinha, já idosa e bem humilde, chegou para mim e disse: “Minha filha o que é isso?” Eu disse: “o que a senhora acha que é?”. Ela ficou algum tempo pensando, em silêncio, e depois disse: “é mesmo, não é, minha filha? A gente vive numa doidice hoje em dia que ninguém para mais para nada. Ninguém fica quieto, mais não!”. Começou a falar a partir da leitura que tinha feito e era exatamente nesse lugar que eu estava querendo tocar. Porque era o inverso, era o oposto do que estava acontecendo no calçadão, todo mundo passando para lá e para cá, na correria e nós parados, ali dentro.

Eu vislumbrava uma cena que, de início, eles ficassem só parados, mas depois evoluíssem para uma movimentação quase atemporal. Mas, para isso, eles precisariam de uma técnica corporal que eu tinha no meu corpo, mas eles não tinham, que era o Tai Chi. E, quando pedia para eles fazerem, não saía com a qualidade capaz de causar uma sensação potente em quem estava assistindo. Queria causar em quem assistisse uma sensação do tipo que a pessoa sente quando fica olhando o mar, ou a lagoa, que vai se

acalmando. Só que para isso o corpo precisaria estar num estado que eles ainda não conseguiam acessar. Eles não tinham isso no corpo e não iam adquirir no prazo do edital, e nós tínhamos que apresentar um espetáculo, no prazo do edital.

Aí, percebi que precisaria construir essa ideia, cenicamente, de outra maneira, e comecei a tentar. Um dia, pedi para eles tocarem o próprio corpo, sutilmente. Quando eles fizeram isso, achei muito belo, muito poético. E construí aquilo que queria fazer. Aí quis fazer também, para ver como é. Quando comecei a fazer, achei muito sem sentido a roupa que eu estava usando, quebrava o negócio. Então, tirei a roupa e comecei a fazer. Aí, abriu a brecha, o Reginaldo viu que eu estava sem roupa e tirou a dele também. A Joelma Ferreira já não se sentiu à vontade. E eu falei: “é isso, gente! Essa cena não faz sentido assim, nessa cena precisamos estar nus!”.

A partir desse ensaio, outras perspectivas foram se abrindo para mim, outras questões que queria tocar em relação à essa ideia do que é ser humano e o que é estar sendo humano hoje. Uma das perguntas que fazia para eles era assim: “que tempo vocês dão para estar com vocês mesmos, e que qualidade de tempo vocês dão?”. Nessa época, tinha conhecido uma técnica corporal, o Jin Shin Jyutsu, que é muito bacana. Acho que na minha relação com o corpo, fui, gradativamente, da Educação Física pra Educação Somática e depois o Tai Chi. E o Jin Shin jyutsu vai num lugar próximo ao do Tai Chi assim, do corpo mais sutil e tem a ver com o toque, o toque leve, essa percepção muito sutil da energia.

Aí seria impossível se apresentar na rua, porque até por lei é proibido. Então precisaríamos ir para o teatro. Mas, antes de irmos pro palco, tivemos mais algumas experiências na rua. A partir das perguntas “que tempo você tem para estar com você, e que tempo você tem para estar com o outro?” começamos a ver como cada vez está mais difícil ter tempo para estar com o outro. Às vezes estamos com muita vontade de estar com o outro, mas não conseguimos administrar nosso tempo. Então, porque isso está deixando de ser prioritário? Aí, o que fizemos: fomos pra rua, com dois banquinhos e uma plaquinha, onde estava escrito “você tem tempo para ouvir minha história?” Foi muito emocionante, porque começamos a ver que todo mundo que sentava lá estava interessado em falar de si, era uma sede de falar de si, sabe? Não havia tanto interesse em ouvir a história que iríamos contar, as pessoas escutavam alguns segundos, mas o que elas queriam mesmo era contar sua própria história.

No início, era como um exercício, mas, depois nós vimos que em si essa prática já era uma ação do projeto, e continuamos fazendo, independente do processo do espetáculo. Nós fizemos um recorte em cima da nossa história com a dança e contávamos para as

peessoas que sentavam no banquinho. Mesmo quando a voz era passada para as pessoas, nós tentávamos retomar e perguntávamos se a pessoa queria que nós dançássemos para elas, aí nós dançávamos. Era como se fosse um pequeno palco no meio da rua. As pessoas ficavam sentadas e nós dançávamos para elas. Essa ação ganhou uma vida independente.

Teve um dia, antes de propor as ações na rua para os meninos da cia. dos Pés, que fui fazer uma intervenção de rua e pedi para o Jorge Schutze ir comigo, porque estar na rua, sozinha, poderia ser perigoso. Com a companhia nós ficávamos parados, de olhos fechados, um tempo, depois começávamos a nos mover muito lentamente. Mas, antes de propor isso, fui experimentar e teve um senhor que achou que eu estava passando mal, ele chegou para mim e falou: “minha filha, você está passando mal? Você está bem? Você está precisando de ajuda?” E eu não queria falar para ele: “está tudo bem, pode deixar, estou dançando”. Naquele momento queria me comunicar com ele não verbalmente, sei lá. Aí, quando ele falou isso, abri os olhos e comecei a querer dançar com ele, olhando para ele. Quando ele percebeu que eu não estava com nada, que estava numa viagem, ele ficou muito possesso, ficou com muita raiva, sabe? A rua tem essas coisas, não é? Ele se sentiu agredido, como se eu estivesse mentindo para ele... E me senti um pouco mal. Eu o comovi de uma maneira que não foi legal, porque ele ficou preocupado, acabei estressando-o. Isso me fez pensar, ponderar. Pensei: “poxa, estou aqui, de certa maneira, na minha *vibe*, na minha elucubração, mas estou mexendo com as pessoas de uma maneira que não é como eu queria”.

Nesse momento, fiquei meio confusa sobre a função de estar ali, o que aquilo estava causando. Foi muito diferente de quando a senhorinha chegou, me perguntou o que era e refletiu, nessa ocasião fiquei feliz. Mas, no dia com a senhorinha, eu não estava performando e ela veio conversar comigo. Nesse outro dia, com o cara, eu estava performando.

Em outro momento, o Jorge fez uma ação em que ele carregava uma menina, como se fosse uma boneca de pano. Ele saía andando com ela, chegava no banco e botava ela em qualquer posição, sei lá, no colo dele, depois levantava. Nesse dia, a polícia veio, deu uma confusão, que ele foi parar na delegacia, porque eles acharam que ele estava molestado aquela menina, de alguma maneira, que tinha dopado ela. No outro dia, com o senhor que citei, tentei me comunicar com ele, dançar com ele, falar e tentar mostrar corporalmente para ele que eu estava muito bem e convidá-lo a dançar comigo. Mas, ele devia ter alguma coisa, estar atrasado, e parou ali porque achou que era um ser humano que estava precisando de ajuda e, de repente, eu estava ali curtindo. Fiquei sem saber, sem me situar para que eu estava servindo. Achei que minha ação deveria ter uma clareza

maior, sabe?

Passos (um pouco mais restritos) na universidade

Na época das experiências na rua, já lecionava no curso de Dança da Ufal e comecei a achar importante levar os estudantes para ter experiências dançantes em outros espaços que não fossem em sala de aula, porque isso gera outras sensações espaciais. Trabalhava muito com isso, especialmente quando chegávamos ao tema de movimento e espaço. Saíamos da sala de aula tanto para eles terem essa sensação espacial diferente, quanto para lançarem outro olhar sobre o espaço que eles habitam, para que os estudantes pudessem ver arte na cidade, ver possibilidade de criar. Isso começou a acontecer de forma mais sistemática depois de termos realizado o projeto Poética da cidade, com a Cia. dos Pés.

Atualmente, sou lotada no curso de Teatro, e confesso que ainda estou me situando, pois, apesar de ter chegado há um tempo, eu estava nos dois últimos anos de doutorado, anos de escrita. Então, com a mudança, a transição entre os cursos, não pude me voltar muito para as experimentações de rua. Acho que esse ano é que estou chegando, pra valer, no curso de Teatro. Mas, sinto que o meu trabalho reverbera muito mais no curso de Teatro do que reverberava no curso de Dança. Os alunos de Teatro estão muito mais abertos e captam muito mais o que estou colocando do que os alunos de Dança.

Acho que isso acontece porque os alunos de dança já têm concepções sobre o que é dança, o que é dançar, já têm uma expectativa sobre um professor de dança, que acho que cria bloqueios. Quando a cabeça está fechada, o corpo fecha também, não tem jeito, não é? Já os alunos de teatro não têm essa expectativa sobre a dança, por isso chegam mais abertos. Eles chegam mais abertos também para os espetáculos que eles assistem, inclusive os meus espetáculos, porque acho que os alunos de Dança que recebem meus espetáculos com maior estranheza, menos identificação. Provavelmente devido aos repertórios que eles trazem, aos estilos que praticam...

No projeto pedagógico novo do curso de Teatro, há a disciplina Projetos Integradores, em que trabalhamos com as danças populares e as disciplinas de corpo: Estudos de Movimento 1, 2 e 3 e 4, sendo que a última é eletiva. Quando comecei a dar aula no curso de Teatro, o corpo docente queria uma disciplina em que os alunos tivessem uma base anatômica. Então, a disciplina Estudos do Movimento 1 é voltada ao estudo do corpo, à estrutura do corpo, como se organizar para se movimentar, como se alongar, como entender as alavancas do corpo, uma coisa bem estrutural, mais aproximada de uma abordagem cinesiológica. Mas, sempre tento trazer também para a ideia de como o corpo

pode ser objeto de criação. Pois, posso criar a partir do meu movimento das escápulas, por exemplo. O que acontece no teatro é que as pessoas têm muito forte a ideia de representação. Então, quando eles vão fazer, parece que não basta apresentar o corpo, se não tiver uma historinha, se não tiver uma imagem, se não tiver um enredo, parece que fica difícil. Isso acontece porque no teatro também existem os estereótipos, mas já sinto que está melhorando.

Na disciplina Estudo de Movimento 2 nós trabalhamos com o espaço, o corpo no espaço e também o espaço como objeto de criação, como criar a partir dos parâmetros que o espaço dá. E na 3, nós trabalhamos as dinâmicas, aí vem mais a questão da expressividade, faz mais *link* com a criação dos personagens. Na 4, que é optativa, é relacionamento, como posso me relacionar com outro em ação e como esse relacionamento pode gerar também criação, invenção. Enfim, há essas disciplinas de corpo e as de Projetos Integradores, que são voltadas para as danças populares.

As disciplinas foram divididas entre os professores, de acordo com as áreas onde cada um já tinha pesquisa, já tinha estudo. Fiquei com Projetos Integradores 2, em que sempre trabalhamos Coco. Mas, já estou com vontade de mudar. Porém, esse semestre é só a segunda vez que essa disciplina está sendo ofertada. Busco trabalhar também em cima do que a turma tem vontade, então, por exemplo, na turma passada, eles queriam muito dançar Coco, mas, quis ampliar, no sentido de que para aprender a dançar Coco, eles poderiam aprender com os “milhões” de grupos que existem aqui na cidade. Acho que é pouco para eles, virem pra universidade só para aprenderem o repertório de passos do Coco. Então, nós criamos uma aula espetáculo sobre o Coco alagoano, que depois virou uma ação de extensão.

Esse ano procurei dar um enfoque diferente, pois a turma falou que queria conhecer a história do Coco. Aí trabalhei isso com eles e quis ampliar um pouco para a ideia da poesia. Nós trabalhamos com a poesia, porque uma aluna trouxe muito fortemente a ideia (e os outros foram meio atrás dela) de que o Coco era uma coisa de antigamente, numa visão tradicionalista. Como se essa manifestação popular não estivesse viva e se atualizando constantemente! Isso é uma coisa muito forte aqui em Alagoas por conta de que o movimento folclórico alagoano foi muito forte, muito representativo nacionalmente, então, o folclore aqui cheira a mofo. Muitos folcloristas alagoanos participaram do movimento folclórico brasileiro na década de 60, 70 e seus filhotes ficaram com esse discurso.

Por isso, trabalhei com os alunos a ideia do quanto podemos criar a partir do Coco. Peguei a poesia e fizemos muitos jogos de improvisar versos, e brinquei também com o

trava-línguas. Busquei trazer o quanto esses aspectos do Coco podem contribuir para a versatilidade, exercícios de dicção vocal e a prática de criar rimas. Queria ter tido mais tempo para trabalhar com eles, mas nós só fizemos um jogo, de brincar com a improvisação de versos. A prática foi de pegar um verso e uma melodia tradicionais e criar novos versos na situação. Isso é um grande treino para o ator que é improvisador. Então, busquei mostrar porque nós estamos trabalhando isso no Coco, isso serve para quê... Só que voltei do afastamento só em março, então ficou pouco tempo para trabalhar esse exercício. Antes, eles haviam feito a pesquisa de campo, foram conhecer os grupos de Coco. Depois, em sala de aula, apontei a possibilidade da prática do improviso de versos, mas não pudemos exercitar muito. Eles vão apresentar no MTACT²¹² as músicas que eles compuseram.

Após os jogos, eles compuseram músicas e pedi que eles transpusessem para outra linguagem. Então, teve grupo que fez videoclipe, teve grupo que fez uma cena mesmo, um pequeno esquete. Teve um grupo que fez um trabalho muito interessante: eles partiram de um verso tradicional que dizia assim: “mandei fazer um vestido pra mulher, sapato no pé, uma carreira de botão, colchete e pressão. Mande fazer por Dona Augusta, me diga quanto é que custa um cravo branco na mão”. Aí eles fizeram uma coisa bem gay, assim: “Mande fazer um vestido para o seu Zé, salto 20 no pé, com *close*, carão. Mande fazer por mãe Diná da força do orixá, vai ser muita fecheação”. Nos versos anteriores eles falam ainda que vão “fazer o diabo” e coisa e tal.

Mudando um pouco de assunto, falando do novo projeto pedagógico do Curso de Teatro, acho que ele está dando certo, está reverberando nos alunos. Por exemplo, tenho um aluno, o Carlos Alberto, que se envolveu muito nas aulas de Coco. Às vezes, no processo de extensão e de estágio nas escolas, ele se atropela, mas digo: “tem que ir lá e dar aula, não queira chegar abafando logo na primeira aula, é um processo...”. Nesse sentido, sempre lembro de um professor do Instituto Dalcroze, o Iramar Rodrigues, um brasileiro que mora na Suíça. Já fiz uns três cursos com ele e nunca esqueço o que ele diz: “tenho tanta vontade de reencontrar as primeiras crianças para quem dei aula, pra pedir perdão”. Porque não tem outro jeito, é preciso errar pra aprender. Mas, os alunos da graduação já estão fazendo suas tentativas.

Ainda sobre o projeto pedagógico, é muito engraçado perceber que essa iniciativa veio de dois paulistas que estão aqui, o Marcelo Gianini e o Ivanildo Piccoli. Para pensar por que foi preciso virem dois paulistas para mudarem o projeto pedagógico do curso de Teatro da Ufal, vou contar mais uma experiência minha, quando eu estava voltando de São

²¹² Mostra de Trabalhos Acadêmicos do Curso de Teatro da Ufal.

Paulo pra cá. Durante os quatro anos que trabalhei com a Betinha demos muitas aulas, muitas vezes fomos convidadas, individualmente ou em dupla, para dar cursos de formação para professores. Cada vez que íamos para um evento e apresentávamos nosso trabalho, todo mundo dizia: “Uau!”, ficavam impressionados. Pois, ainda nesse período em que eu e Betinha estávamos trabalhando juntas, vim para um encontro de Educação Física aqui na Ufal e dei uma aula no evento. Fiquei impressionada, mas negativamente, pois não reverberou. Ninguém me fez uma pergunta, ninguém comentou nada, nem pra elogiar, nem pra criticar.

Até fiz um artigo sobre minha experiência posterior no curso de Dança da Ufal, que se relaciona a esse relato, que aconteceu com o pessoal da Educação Física. Houve um evento na UFPE, que reuniu professores dos cursos de Dança da UFBA, UFPB, UFPE e Ufal, pra pensar o ensino de Danças Brasileiras na formação superior em Dança e nós escrevemos um artigo²¹³ a várias mãos para esse evento. Conto que no curso de Dança da Ufal, os alunos se envolviam nas aulas de Danças Populares, eles estavam gostando. Mas, quando acabava a aula, o *feedback* não correspondia ao prazer que eles demonstravam sentir enquanto dançavam. Eles não conseguiam entender aquilo como aula de dança, para eles aquilo era um jogo, outra coisa. A Joelma, por exemplo, que dança na Cia. dos Pés, quando entrou no curso de dança, dançava taieira²¹⁴, quadrilha, mas, ela achava que tinha chegado vazia ao curso.

Tanto tivemos esse problema que, desde 2007, quando o curso de Dança começou, até o ano passado, tive somente quatro orientandos. Foram a Joelma e o Edson — que dançam comigo na cia. dos Pés — e que se interessaram pela dança popular, e a Karina Calheiros — que também dançou na cia dos Pés — e a Soledad Sepulveda, que se interessaram pela educação somática. São perspectivas que não interessam aos alunos e acho que isso tem a ver com autoestima. Acho que o ideário da colonização francesa do início do século — que fez construir a Associação Comercial de Maceió, com colunas gregas — continua. Acho que o ideário dominante continua sendo eurocêntrico. Melhorou um pouco depois do movimento *mangue beat* e das reverberações do maracatu. Mas, aqui em Maceió isso só atingiu um gueto. Acho que isso também tem a ver com classe social.

No Recife também existe uma divisão de classes muito forte, mas na classe alta pernambucana há muitos intelectuais que, de alguma maneira, mediam isso. Os intelectuais

²¹³ CAVALCANTI, Telma; AMOROSO, Daniela; ACSERD, Maria; *et al.*. O lugar das danças tradicionais e populares na universidade: Conceitos, práticas e perspectivas. In, VOSS, Ribeiro (Org.) Caminhos da pesquisa em dança: interculturalidade e diáspora. Recife: Editora UFPE, 2016.

²¹⁴ A taieira é uma dança-cortejo de caráter religioso afro-brasileiro que faz louvação a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário (ROCHA, 1984 apud CAVALCANTI, 2018).

alagoanos não fazem essa mediação. A maioria deles foi embora. Tem uma coisa que falo, a partir de uma pesquisa do meu irmão, Bruno César (que é antropólogo), que no Recife o carnaval é um lugar onde as classes sociais, de fato, se misturam. Aqui não existe isso, o carnaval de Maceió é extremamente segregado. No Recife, uma garotinha de classe média sobe o morro pra aprender a bater maracatu, pra dançar no grupinho dela. Aqui não acontece isso.

Quando morava em São Paulo, nas minhas férias, vinha pra cá e corria atrás dos mestres, por conta do meu trabalho lá. Mas, sempre fui sozinha para as periferias, nunca encontrei um amigo, alguém que tivesse curiosidade de ir junto. Era inclusive perigoso, naquele momento. Em Maceió, quem frequenta e pratica os folguedos é a classe popular. Nos festivais, quem vai são os pobres e os turistas. A visão continua sendo folclorizada. Existe muito claramente uma divisão de classe, as pessoas da elite não se envolvem com os folguedos. Vou dizer uma coisa: até o surgimento da Comadre Florzinha, as pessoas daqui não sabiam o nome dos mestres. Eram chamados de “mestres de Guerreiro”, mas, não tinham nome. A Comadre Florzinha teve uma contribuição importante nesse sentido. Claro que não fomos somente nós, mas, contribuímos no sentido de as pessoas saberem que tem o Mestre Verdilinho, a Mestra Hilda²¹⁵... O estado de Pernambuco tem o mérito de ter avançado mais no campo do reconhecimento e difusão da cultura popular.

Uma vez fui dar uma oficina de Guerreiro, com mestre Verdilinho (Mário de Assis), no Recife, e chegaram para mim e disseram: “Você tome cuidado, pois você sabe Pernambuco como é. Depois eles vão roubar o Guerreiro e dizer que o Guerreiro é deles”. E sabe por que eles nos chamaram? Porque eles estavam com um projeto de revitalizar os reisados deles, que estavam decaindo. Então, como eles entendem o Guerreiro como um tipo de reisado, que estava pujante em Alagoas, então nos convidaram pra revitalizar o reisado pernambucano.

Já em Maceió, há, por exemplo, os meninos que fazem Maracatu: o Baque Alagoano, o Afro-caeté, o trabalho desse pessoal tem uma dimensão cultural e social muito importantes. Agora, não consigo entender porque eles ficam camuflando que a referência deles é o Maracatu pernambucano. Pois, o Maracatu alagoano era muito mais vinculado ao Maracatu da Zona da Mata de Pernambuco, que não é o Maracatu de baque solto, que eles fazem. O Maracatu nativo daqui é mais próximo do Maracatu rural de Pernambuco, enquanto que o Maracatu contemporâneo de Maceió é mais próximo do Maracatu de Recife. Mas, eles escondem isso como agulha num palheiro, você não encontra ninguém

²¹⁵ Falecida em agosto de 2010 (CAVALCANTI, 2018).

que diga isso. E, ao invés de potencializarmos a nossa história, acabamos potencializado a de Pernambucano, que é um estado que queria ser independente, eles têm isso no DNA. Nós não temos essa pernambucanidade, nossa cultura está muito mais vinculada a outras regiões, isso nos dá até uma liberdade maior. Mas, tem gente que fica querendo forjar uma “alagoanidade”, que tenho um certo bode, confesso, pois é *fake*...

A cultura tradicional alagoana esteve presente no teatro de rua, vários grupos de Maceió fazem essa ponte. Mas, acho que sempre fazem como representação. Em geral, os bailarinos não saem para uma periferia de Maceió ou para o interior do estado para aprender com os mestres populares pensando que aquilo vai ser potente para sua formação de ator ou de bailarino. Lembro agora de uma boa exceção, um aluno do curso de Dança, o Marcos Topete, que fez um trabalho muito legal. Ele é bailarino clássico e sapateador de sapateado americano. Depois de fazer a disciplina de Danças Populares, no curso de Dança, ele entrou no grupo Xique-xique, de Coco, dançou no grupo e aprendeu o sapateado do Coco. Posteriormente, ele fez uma tradução dos ritmos do Coco, do Cacuriá e de tudo o que ele tinha aprendido na disciplina do curso de Dança e usou isso em suas coreografias. É uma exceção, mas já é alguma coisa.

Porém, no teatro de rua alagoano, ainda vejo uma representação da realidade, mas não vejo um reconhecimento daquele saber como um saber importante para o ator. Uma das meninas que foi do Joana Gajuru, a Ane Oliva, também foi da cia. dos Pés. Ela fez o *Yerma Maria da Silva* e o *Azulquente*. Ela é forte em cena. O Joana Gajuru acho que é o grupo que foi um pouco mais fundo nesse sentido.

Mas, enfim, a aproximação que a rua traz, mesmo não estando na rua, tento buscar, pois tento tirar a quarta parede, tirar a ilusão. Falar de dança contemporânea é uma incógnita, são muitas danças contemporâneas... Então, por exemplo, o que a dança contemporânea da Deborah Colker tem a ver com a dança contemporânea da cia. dos Pés? São duas coisas completamente diferentes. Acho que a dança, de uma maneira geral, precisa achar um jeito de ficar menos estéril. Cada vez tem menos gente assistindo dança contemporânea. Faço dança, mas poucas coisas de dança me tocam. Porém, assistir a um ensaio de Coco me toca de um jeito diferente. Então, talvez a relação com a rua contribua para que a dança contemporânea fique menos estéril.

Estava contando do problema de autoestima, da falta de reconhecimento do Coco, por exemplo, como dança, por parte dos estudantes de Dança da Ufal, aí me empolguei traçando paralelos com a realidade de Recife e com o teatro de rua alagoano. Mas, outra questão que vejo como um desafio a enfrentar no meio acadêmico, são os processos avaliativos. É bem complicado, pois por mais que eu queira transformar o meu jeito de

ensinar, há toda uma expectativa dos alunos, é um processo a longo prazo. Não dá pra estabelecer um elo com um aluno sem confiança. Mas, às vezes, tenho vontade de chutar o pau da barraca. Porque se não faz sentido, não tem porque continuar com aquilo... Por outro lado, se não aplico nota, eles são terríveis, se aproveitam da situação. Se for bom pra eles, eles gostam da ideia, agora se forem reprovados por isso...

Nas aulas práticas, é só felicidade, eles se entregam. Depois, na hora de pensar sobre a aula é difícil. Eu os instigo a identificarem como a aula começou, como ela se desenvolveu, como acabou. Pergunto quais relações eles fizeram com o texto que passei. Mas, ninguém leu o texto. Digo para eles: "Gente, como vocês vão fazer? Vocês vão anotar essa aulinha que dei, e vão reproduzir? E se você precisar montar uma outra aula? E se você chegar em um ambiente em que essa aula aqui não sirva, o que vocês vão fazer? Vocês têm que entender os princípios das coisas, as lógicas das coisas, de onde tirei isso daqui. Vocês não estão aqui num curso livre de Teatro, vocês estão se formando para serem professores de teatro!".

A arte na universidade pra mim é uma questão, pois, muitas vezes, vejo a miséria do modelo escolar se reproduzindo lá. Nesse sentido, a avaliação é uma das áreas mais difíceis. Ao mesmo tempo em que precisamos transformar nosso modelo, temos também a dificuldade de que parte dos alunos não têm maturidade pra lidar com outro modelo. Acontece de entrarem na justiça, entrar com processo contra professores, porque não foi seguido ao pé da letra o modelo tradicional. Graças a Deus, não tenho nenhum processo contra mim, mas é um risco.

Por dois anos fui coordenadora do curso de Dança e ia pra milhares de reuniões. Em dois anos nunca fui pra nenhuma reunião pra se discutir ensino. Parece que a universidade não está interessada em ensino e entrei na universidade pra ensinar, é o que gosto de fazer. Na hora em que nos reunimos no Núcleo Docente Estruturante, que é a hora de pensarmos em metodologia, em avaliar, temos tantas questões pra resolver, de necessidades de infraestrutura e etc., que nas reuniões nunca damos conta de debater a parte do ensino, sabe? Então, fica cada um na sua caixinha, pensando o que fazer. No próximo semestre quero ver se consigo algum espaço de interlocução junto aos colegas, pra pensar mais conjuntamente as disciplinas. A vontade existe, mas parece que a estrutura não favorece.

A doutora dança e pisa no coco

Queria fazer o doutorado em Arte, na verdade. Mas, era um momento da universidade que eu estava no curso de Dança e o curso estava com poucos professores.

Se fosse pedir afastamento por quatro anos pra ir pra outro lugar, ia ser uma facada no peito das colegas. Aí conversou-se sobre a possibilidade de me dar dois anos de afastamento. Mas, pensei “poxa, tenho filho, vou tirar da escola, montar uma casa...” né? Toda essa estrutura, ele com dificuldade de aprendizagem e tal... aí falei: “não, vai ser muita loucura. Quatro anos tudo bem, mas dois não vai dar. Melhor ficar por aqui”. Aí fui pra educação e lá não tinha, na verdade, nenhum lugar específico, nenhuma linha de pesquisa...

Antes mesmo de entrar como aluna regular no doutorado em Educação, fiz umas disciplinas como aluna especial e gostei muito da professora Lenira Haddad, que veio a ser minha primeira orientadora. Porque comecei fazendo umas aulas pra ver se entendia porque meu filho tinha algumas dificuldades na escola e não encontrava nenhum profissional aqui que orientasse bem nesse sentido. Todo mundo queria um laudo, todo mundo queria que eu desse ritalina pra ele e eu disse: “Nem a pau!”.

Aí, fui pra educação pra fazer umas disciplinas como aluna especial, pra ver se encontrava uma orientação, acabei não encontrando, mas, enfim... fiquei meio fascinada com os estudos da educação infantil e acabei fazendo uns projetos por aí. Só que depois pensei: “Vou jogar fora minha pesquisa de mestrado?”. Foi quando encontrei essa professora na Educação que trabalhava com juventudes, professora Rosemeire Reis, aí deu pra *linkar* com o trabalho que eu tinha feito no mestrado, com os Cocos. Assim, mudei de grupo de pesquisa e de orientadora.

Então, fui estudar os jovens que fazem Coco na periferia de Maceió, que é parte da história mais atual do Coco alagoano. Tenho vontade de escrever um livro sobre o Coco alagoano, pegar o material do mestrado e juntar com essa história mais atual do Coco. Mas, por enquanto estou na pausa em relação à escrita acadêmica. Defendi o doutorado em janeiro, então preciso descansar um pouco dessa parte. Mas, tenho essa vontade... O tema do doutorado foi também o mais viável para mim. Pois, era um ambiente que eu já conhecia. Teve todo o estudo da sociologia das juventudes, que foi meio árduo, mas foi bem interessante.

Acompanhei o trabalho do grupo Xique-xique, os conheci por conta de que, quando eu morava em outro apartamento, a sobrinha da empregada da minha vizinha, que ia para casa brincar com o João, meu filho, sonhava em dançar Coco de roda. Era quase como o meu sonho de dançar balé clássico, quando eu tinha a idade dela. Era uma coisa! Por isso, um dia, falei: “me leva nesse grupo que você quer entrar”, e fui num ensaio com ela e conheci o grupo.

Depois, fui ser jurada de um concurso de grupos de Coco de roda, e fiquei sabendo

que esse grupo teve uma história bem interessante, porque eles foram atrás dos grupos tradicionais, para resgatar as formas antigas de dançar e isso já me interessou. Mas, quando fui jurada, acabei dando uma nota baixa para eles e a esposa do dono se comunicou comigo no Facebook e nós começamos a nos aproximar. Juntou tudo isso. É um grupo que acho bem interessante, porque eles estão sempre querendo se reinventar, sabe? Então, a escolha foi meia assim.

No início do meu trabalho de doutorado, me incomodava com o que os grupos jovens estavam fazendo com o Coco, mas depois fui vendo o quanto de igualdade tem ali, no sentido da relação com o fazer, porque eles matam e morrem por aquilo, aquilo é uma necessidade vital pra eles.

Por exemplo, o trabalho do Jurandir Bozo, que é um músico daqui que fez uma mediação dos jovens da periferia, com os mestres populares, acho uma coisa fundamental. Na minha tese estou discutindo essa ideia de tradição. Porque o Bozo os trouxe para o sapateado, que é uma verdade formular²¹⁶ da tradição, aquilo que é preciso manter pra coisa continuar viva. Por isso, eles estão sapateando muito, estão fazendo sapateados que nem os mestres faziam mais. Então, foi um resgate mesmo, no sentido bom do termo. Mas, os folcloristas não reconhecem isso, porque reconhecer esse trabalho é reconhecer que o que os grupos fazem é a continuidade da tradição.

Inclusive, você não sabe o que escutei por conta das perspectivas do que é tradição. Ano passado cantei com o Xique-xique, na final do concurso de Coco e muita gente me criticou. Nos concursos de Quadrilha e de Coco daqui é muito engraçado, porque eles botam um pano na frente dos jurados, mas o cenário tá sendo montado lá atrás e a plateia toda tá vendo a coxia. Dou muita risada ao lembrar, pois é um alvoroço. Mas, enfim, o Xique-xique usou um praticável na sua apresentação e eu ficava em uma escadaria, com uma saia imensa, com uma roupa que parece da Branca de Neve. Até conversei com o Nilton Rodrigues²¹⁷, pra mudarmos o estilo das roupas, mas, ele disse: “Ah, professora, se eu tirar essa roupa as meninas vão todas embora, não vem mais uma aqui”. Elas dançam com aquela roupa europeia, parece que estão com um espartilho. Mas, era super bonito e eles têm uma inteligência artística, nós trocamos muito.

As mestras me contaram que os homens diziam que elas não pisavam, que quem pisava forte eram os homens. Ou seja, mulher só ficava cantando. Mas, os grupos eram comandados por mestras, elas que mandavam e desmandavam. Aí, o Nilton pegou isso e disse: “Nosso tema vai ser: Mulher Também Pisa!”. Aí, todos os homens seguravam um

²¹⁶ Conceito formulado pelo sociólogo Anthony Giddens (CAVALCANTI, 2018).

²¹⁷ Coordenador do grupo de coco de roda Xique-xique.

pedaço da minha saia. Embaixo da saia estavam todas as 24 mulheres do grupo. Os homens estavam de rosa. Na saia estava escrito bem grande “Mulher pisa, sim!”. Eu começava cantando e daqui a pouco os homens abriam a saia e as mulheres apareciam. Só que isso é uma cena que não existe no Coco tradicional. Então, os tradicionalistas me perguntaram: “Como é que você compactou com isso?”, pois as pessoas me veem como folclorista. E eu disse: “olha, eu estava ali como artista convidada, ele me convidou e eu fui. Não cabia a mim dizer que aquilo não era tradicional”.

Mas, foi uma grande responsabilidade, os integrantes do Xique-xique me diziam: “a gente vai ser campeão, professora!” E eu pensava: “ai, meu Deus, se errar alguma letra, tô fodida!”. Cara, quando a gente ganhou, foi a melhor coisa que podia ter acontecido! Enfim, respirei! Porque aquilo ali é tudo pra eles, é um momento em que eles aparecem pra sociedade sem ser taxados como pretos pobres da periferia. Aquilo tem uma importância muito grande pra eles!

Referências

CAVALCANTI, Telma César. **Tradição e juventudes em Alagoas**: o grupo de coco de roda Xique-xique. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018.

DICIONÁRIO MPB. **Comadre Florzinha**. Disponível em:
<http://dicionariompb.com.br/comadre-florzinha/dados-artisticos> Acesso em: 13.dez.2018.

Atuadores-lutadores, utópicos e resistentes: fragmentos da história do Ói Nóis Aqui Traveiz nas ruas e terreiras, pela voz de Paulo Flores²¹⁸

No intervalo entre ensaios, reuniões e atividades do Ói Nóis, Paulo me recebeu na Terreira para uma conversa generosa e consistente, em que fui reapresentado à trajetória do grupo do qual é fundador e às experiências de teatro de rua da Tribo, tanto que no tange aos espetáculos, como aos processos formativos. Ainda que parte das histórias eu já conhecesse, foi muito bonito e forte ouvir isso ao vivo, de quem viveu as experiências, de um artista que tem mais tempo de teatro do que eu tenho de vida. Apesar de todas as dificuldades pelas quais o grupo vem passando e do tom de desabafo de partes desta entrevista, Paulo compartilhou suas memórias, impressões e angústias com grande dignidade e acurado senso crítico, além de notável sensibilidade. Para mim, a conversa foi uma oportunidade muito especial, que espero fazer jus com o registro transcriado que aqui segue.

[...] diante do Evangelho de Karl Marx, as massas indígenas supostamente incultas ficam com o estado de espírito de Montezuma diante das pregações infantilizadas de Cortés. Por quatro séculos, o mesmo eterno erro Branco não cessou de se propagar.

Carta a Jean Paulhan, 23 abril de 1936. Antonin Artaud.

Acredite apenas no que seus olhos veem e seus ouvidos ouvem!
Também não acredite no que seus olhos veem e seus ouvidos ouvem!
Saiba também que não crer algo significa algo crer!
Acredite apenas. Bertolt Brecht.

Desde a origem do grupo havia a vontade de compartilhar nosso trabalho, daí surgem as oficinas. No começo não tínhamos um propósito claro, queríamos compartilhar o que estávamos vivenciando na época, então muitos desses jovens entravam no próximo trabalho. O grupo sempre foi muito móvel, sempre entrando e saindo pessoas, porque desde a origem o nosso foco, assim como diversos grupos na história do teatro, não era se organizar como uma forma de sobrevivência. Desde o início, pensamos assim: queremos ser um grupo de teatro, pessoas unidas por uma determinada filosofia, ideologia, por isso estamos juntos, isso é a nossa premissa principal.

Pra que a gente pudesse ter um espaço de mais liberdade, independência, precisamos alugar um espaço, porque as salas possíveis de se conseguir pra ensaio ou apresentações tinham palco fixo ou plateia fixa. queríamos investigar a relação ator-espectador, por isso precisávamos de outros espaços, pra fazer outro teatro. Isso é o que

²¹⁸ Entrevista com Paulo Flores, realizada na Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em Porto Alegre/RS, na tarde de 18 de fevereiro de 2018. Transcrição e transcrição por Alexandre Falcão de Araújo.

moveu o grupo desde o início e é certamente o mote ou mola que leva o grupo às pesquisas, à busca de linguagens, à pesquisa de espaço, que nasce num lugar fechado, mas que aponta pra rua. Se vamos pesquisar espaços, é claro que existe a rua e principalmente a rua naquele momento, que era vigiada, policiada, censurada...

As primeiras peças do Ói Nós já saem do espaço fechado, acabam na calçada, na rua, na frente do teatro. Já surge uma vontade de ir pra rua e a gente começa a conversar sobre isso. O nosso primeiro espetáculo nasce em 31 de março de 1978 e no início de 79 participamos de um congresso de estudantes de artes cênicas que é organizado em São Paulo, com pessoas de vários estados. Foram dias de discussões, conversa e também sempre com práticas. Foi uma coisa muito legal naquele momento e nós já apontávamos: existe o teatro careta, acomodado, que ocupa o espaço convencional e existe o teatro de vanguarda, onde a gente se incluía, que rompe com o formato da sala convencional, que propõe interações com o público e onde existe uma perspectiva da rua, de ir pro espaço público.

Na época tinha uma venezuelana que estava na EAD²¹⁹, em São Paulo e na “experiência/prática” dela (o que seria hoje o TCC), ela tinha montado uma peça de exilados chilenos, chamada *Era uma vez um rei*²²⁰. Essa peça foi recentemente montada pelo grupo Pombas Urbanas, em São Paulo. Daí a estudante venezuelana nos passou esse texto e a pesquisa e estudos que ela fez. Eles fizeram uma montagem clownesca e apresentaram na frente da Igreja da Sé. Para nós era algo inédito, como é que se poderia fazer teatro numa praça, naquele momento? Mas, em São Paulo já existia esse espaço. Então, tivemos essa ideia: fazer uma releitura desse texto e, no segundo semestre de 79, elaboramos o que a gente chamou de *O Rei Já Era Parará Tim Bum*.

Num primeiro momento era pra ser em espaços abertos, fizemos dentro de escolas, universidades e logo nas primeiras apresentações aconteceu um episódio bem típico desse período de repressão: íamos apresentar na Universidade Católica²²¹ pela manhã e à noite, mas na nossa apresentação da manhã, eles (a inspetoria, a reitoria), além de tentarem de alguma maneira interferir pra parar a encenação, fizeram uma interferência muito direta, mas os estudantes não deixaram interromper a apresentação. E isso levou a nossa apresentação da noite a ficar naquele: “vai acontecer, não vai acontecer?” O grupo disse: “a gente apresenta, por nós, apresentamos. Mas, vocês é que decidam”. Os estudantes decidiram que iam manter a apresentação. Nós apresentamos e foram duas apresentações

²¹⁹ Escola de Arte Dramática, da Universidade de São Paulo.

²²⁰ Texto de autoria do chileno Oscar Castro e do grupo Aleph, escrita na década de 1970, no contexto da ditadura militar de Augusto Pinochet.

²²¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC/RS.

históricas, marcantes. Mas, a instituição abriu inquérito contra os estudantes envolvidos na organização e expulsaram dois estudantes, pois mesmo com toda a movimentação estudantil, como era uma universidade particular, a gestão da instituição tinha absoluto poder.

Fizemos também outras apresentações em áreas abertas, mas sentimos que a repressão ainda estava muito presente aqui em Porto Alegre. Então, voltamos a apresentar no nosso espaço, mas aí começa o desejo da rua. Nos próximos anos há um hiato em nossa vida, que vai de 81 a 83, em que a gente não monta espetáculos, porque estávamos completamente envolvidos com o ativismo. É um momento em que nos assumimos como tribo, como atuadores, essa fusão do artista com o ativista político. Então, estavam todos envolvidos em ativismo mesmo e para nós a grande questão inovadora na época, que a gente achava importantíssimo e que considero até hoje, era a questão ecológica, que era uma questão que a esquerda não tocava.

A gente levanta a questão ecológica e começa a pensar que essa questão tem que ir para as ruas, de uma maneira que crie empatia, que envolva, que chame as pessoas pra pensar isso. E não havia muito espaço, não havia o espaço que esse tema hoje talvez tenha na mídia burguesa. A esquerda também não falava sobre isso. O Ói Nós participa da formação de um núcleo de entidades ecológicas/ambientalistas que vão levar essa discussão pra rua e nós usamos o teatro pra isso. São nossas primeiras manifestações teatrais de rua, que depois vamos chamar de intervenções cênicas.

Eram pequenos esquetes, muitas vezes como teatro em movimento mesmo, é a coisa da parada, da procissão. A gente não chamava de agitprop, mas as pessoas, vamos dizer, de esquerda, diziam: “Ah, vocês fazem agitprop!” Como algo menor, né? Em vez de achar que era importante fazer agitprop. Mas, na época acontecia isso. Porque não havia, na realidade, no Rio Grande do Sul, um grupo teatral de esquerda muito forte. Existia o Teatro de Arena de Porto Alegre²²², conduzido por algumas pessoas que eram comunistas, que tinham uma visão mais clara, mas que trabalhavam com os atores possíveis naquela época, naquele momento. Eles mantiveram durante alguns anos, especialmente de 1967 a 1969, uma ideia de teatro de arena muito próxima ao Arena do Boal e do Guarnieri. Tentaram trazer pra cá a dramaturgia nacional, Brecht, toda a tentativa de um teatro crítico. Uma das minhas referências pra fazer teatro foi na adolescência ter assistido ao Teatro de Arena de Porto Alegre. O Teatro de Arena trazia duas coisas que acho que pro Ói Nós vão

²²² Inaugurado em 17 de outubro de 1967 por artistas do Grupo de Teatro Independente, então composto por Jairo de Andrade, Araci Esteves, Alba Rosa, Cândia Vargas, Hamilton Braga e Edwiga Falej. A inauguração se deu com a peça de Dias Gomes: *O Santo Inquérito*.

ser essenciais: a questão da temática - uma dramaturgia crítica - e um outro teatro, que mesmo que estivéssemos ali, ainda fechados, tinha uma aproximação física, uma proximidade entre espectador e ator: “toca no ator, se tu quiser”, trazia outra linguagem.

Isso me provocou e provocou o Ói Nós a pesquisar essa questão da relação ator-espectador. Então, acho que o Teatro de Arena de Porto Alegre é muito importante, porque nos traz essa formação. Vivenciei essa formação que era diferente do teatro convencional, diferente do que na época existia. Na época vi alguns experimentos de vanguarda, mas nada que tivesse uma contundência maior. As informações eram todas muito restritas, não circulavam. Uma das bases do pensamento do Ói Nós é Antonin Artaud e, na época, só tínhamos *O teatro e seu duplo* em espanhol. Li em espanhol. Então, não era algo de fácil acesso. Havia a tradução do livro do Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*, pelo Aldomar Conrado, que foi uma das bases dos nossos exercícios iniciais. Trabalhávamos exercícios do Grotowski em conjunto com os 200 exercícios do Boal. É curioso, mas essa justaposição ou essa contraposição que existia está já na origem: quando temos dois livros de exercícios e um é Grotowski e o outro é Boal. Chego a dar risada pensando nisso. Mas, depois isso vai ser a fusão que o Ói Nós faz entre Artaud e Brecht.

Então, lá nos nossos primeiros exercícios tínhamos dois livrinhos, pra começar a fazer teatro, e é aí que nasce o teatro de rua do Ói Nós, as intervenções cênicas, primeiramente muito reprimidas pela polícia. Mas, chega um momento em que “tu vai e faz e não vem a repressão. Dá pra repetir”. Porque antes era violento mesmo, quebravam os bonecos, prendiam as pessoas, violentíssimo. Passados esses três anos em que estivemos fazendo intervenções cênicas, participando de diferentes discussões e manifestações, tendo um papel mais de ativista, começamos também a discutir a criação de um centro anarquista.

Porque o Ói Nós quando surge aluga uma garagem, que tinha sido uma boate, a Las Piedras. Ela era toda ornamentada de pedras e nós mantivemos a decoração, achávamos interessante aquilo, inclusive rio um pouco ao lembrar disso. Era um espaço pequeno, onde ficamos por dois anos: é o Teatro Ói Nós Aqui Traveiz. Aí depois vamos, com um grupo de pessoas, morar numa casa ampla, que tem espaço pra fazer laboratório, oficinas. Esse local a gente chama de “Casa para aventuras criativas”, um nome que emprestamos de um grupo dadaísta-surrealista paulista, o “Viajou sem passaporte”, que na época fez contato conosco. Lembrando que era época da carta. Então, eles tinham algum contato com os trotskistas, os trotskistas daqui fizeram a ponte e nós os homenageamos

com um nome: “Casa para aventuras criativas”, onde ficamos por um tempo²²³ e montamos uma peça, que é *A luta pela vida*. Mas, principalmente, fizemos o trabalho de agitação e propaganda, com as questões que não estavam dentro da pauta da esquerda naquele momento.

Então, vamos nos aproximando do pensamento anarquista, pensamos em criar um centro cultural libertário, porque havia uma tradição anarquista, dos centros sociais. Mas, não se chegou a um consenso nas diferentes discussões e então optamos por criar um espaço cultural, que nomeamos como *terreira*, *Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*. Seria um espaço que possibilitasse diferentes pessoas, diferentes grupos, diferentes tendências artísticas, se manifestarem. Então procuramos um espaço amplo e conseguimos, na Cidade Baixa, um bairro que, na época, era muito abandonado, mas tinha uma história da boemia portalegrense, do início do carnaval. Hoje é o bairro dos bares, é badalado, mas, na época não era, porém tinha essa história por trás. Então, a gente concebe a *Terreira* lá, um espaço amplo, que possibilitava nossas atividades.

Num primeiro momento, tentamos estimular todas as atividades artísticas e voltamos de novo a fazer produções teatrais, até que pensamos assim: “nós somos um grupo de teatro, temos que focar o teatro”. A *Terreira* era um espaço onde acontecia muita, muita coisa, tínhamos que correr o dia inteiro pra produzir tudo o que acontecia no espaço, a gente começa, em determinando momento, a convergir para o teatro, quando a nomeia como “Centro de experimentação e pesquisa cênica”. “Tá, e como é que vamos fazer isso? Desenvolver um trabalho mais aprofundado do ator?” Aí bolamos um projeto chamado *Raízes do teatro*, que vai dar origem a uma pesquisa que chamamos de “teatro de vivências”, em cima do teatro ritual, do Artaud.

Ao mesmo tempo, por nos fixar mais em cima de nossa área de interesse, a *Terreira* nos possibilita crescer com a questão do teatro de rua. Então, começamos a produzir encenações que vão pra rua. Já não existe mais a repressão da polícia. Estamos em 1985. Em 83 e 84 já não houve mais repressão, aí em 85 estreamos a primeira encenação de rua, que é *Teon – morte em tupi-guarani*. Nessa montagem já trazemos outra proposta, porque o usual de se pensar é que por ser teatro de rua precisaríamos criar empatia imediata com o público e trabalhar alguns elementos que historicamente estão aí: a *commedia dell’arte*, o circo... Não é a partir daí que o Ói Nóis cria, não é essa via. O aspecto do ritual já levamos no primeiro trabalho de rua, vamos com um trabalho diferenciado do que se poderia esperar que fosse uma peça de rua.

²²³ Entre 1980 e 1982 (TROTТА, 2012).

Tanto é que tem uma fala, acho que do Chico Pelúcio, do Galpão, que diz assim: “nossa, pensava que só comédia funcionava na rua e quando vi o Ói Nóis, percebi que existe outra forma”. Não lembro se eles viram *Teon*, mas viram *Dança da Conquista*, que tem uma linguagem próxima do *Teon*. Claro que a gente também usou e usa em vários momentos a linguagem do palhaço, acho que o Ói Nóis, de alguma maneira, foi descobrindo e pesquisando as diferentes formas de chegar ao público, esse público que, na grande maioria das vezes, nunca assistiu um espetáculo de teatro. O Ói Nóis sempre teve essa preocupação, com esse público, porque logo no início, depois dos dois primeiros anos em que ficamos apresentando mais no centro da cidade, em seguida já começamos a ir para os bairros.

*A exceção e a regra*²²⁴, que é nossa segunda peça de rua, é em cima de um texto que, a princípio, não se escolheria pra montar na rua, pois é um texto de muito fôlego. E foi a nossa segunda opção, depois de uma peça que era toda ritual, sem nenhum texto, a gente vem com *A exceção e a regra*. É claro que para nós tudo era descoberta, desafios, percepção... Porque aprendemos a fazer teatro de rua fazendo, é bem isso... Por isso, quando se fala em “pedagogia de teatro de rua”, são os grupos que estão construindo. Não existe um “é assim, assim, assado”. Os grupos foram construindo, a duras penas, porque o teatro de rua sempre foi marginalizado. Mesmo que nos anos 2000, em algum momento, tenha ganho algum destaque maior, porque todos os festivais tinham uma parte de teatro de rua, mesmo assim ele ainda é marginalizado.

A marginalização do teatro de rua dentro da universidade é o reflexo do que é no país. E o que a gente vê hoje, num momento em que não existe praticamente mais nenhum tipo de apoio, fora um ou outro estado que ainda mantém algum tipo de política cultural, é que o país está em um retrocesso. Por isso, como o teatro de rua não tem apoio nenhum, ele começa a encontrar restrições de novo, inclusive pra conseguir espaços pra apresentar. Existem várias formas de censura: cobrando ou não dando o alvará, não dando a licença. Imagina, um trabalho que é gratuito, como é que vamos pagar pra apresentar? Acho que é um pensamento conservador, que já tinha começado, não é algo atual, mas é algo que tá ganhando força, tá se ampliando e até cidades em que ainda não existia isso, começam a adotar essa política da cobrança do espaço público.

Nesse sentido, em Porto Alegre tem uma coisa meio contraditória, existe um projeto de lei da gestão passada que ia dificultar mais nosso trabalho, mas ele não foi votado, os artistas de alguma maneira barraram, fazendo pressão. A atual gestão não voltou ainda

²²⁴ Texto de Bertolt Brecht.

com esse projeto, mesmo sendo uma gestão extremamente conservadora, que não dá apoio nenhum pra cultura ou qualquer tipo de ação social na cidade: é o neoliberalismo levado ao extremo. Existe, em vigor, uma Lei do Artista de Rua, muito dúbia, que diz que não é preciso pedir autorização, só é preciso avisar o que vai fazer, pra não chocar dois espetáculos no mesmo local e no mesmo horário. Mas, no nosso trabalho, não podemos pagar mil reais pra um caminhão levar o nosso material e chegar lá não poderemos apresentar. Então, pedimos licença, sempre. Continuamos do mesmo jeito.

No Rio de Janeiro tem a Lei do Artista de Rua, mas para apresentarmos no Rio, em 2014, tivemos que pagar, porque o nosso evento durava mais de sete horas, incluindo a montagem. Como íamos também pagar uma fortuna pra apresentar num parque da periferia de São Paulo, se não fosse o Pombas Urbanas fazer a ponte. O setor responsável da prefeitura queria cobrar dois mil e pouco pra que pudéssemos nos apresentar, uma coisa completamente absurda.

Mas, voltando à pedagogia do teatro de rua, na realidade nossas oficinas vêm muito da necessidade do grupo, de começar a formar pessoas para o teatro de rua, o nosso teatro de rua. No começo, as oficinas nem tinham ainda esse título: “teatro de rua”, uma das oficinas que a gente tinha era “experimentação e pesquisa cênica”, então num determinado momento podíamos pesquisar tanto um teatro de sombras como um teatro de rua. Então, o processo de formação pra teatro de rua começa com essas oficinas mais gerais e depois vai evoluir pra oficina de teatro de rua, que gera trabalhos que depois vão ser apropriados pelo grupo. Vamos nos apropriando dos resultados dos trabalhos e as pessoas vão sendo incorporadas ao grupo, dependendo da vontade delas.

Tem um momento em que saímos da Cidade Baixa, ficamos 15 anos lá²²⁵, alugando esse espaço, que era um espaço ideal, tinha várias salas, tinha o pátio, tinha um galpão. Quando saímos de lá, vamos pro próximo bairro, Navegantes, que já é uma zona industrial, claro que hoje já não tem mais grandes fábricas, só fabriquetas, mas manteve esse caráter industrial. Aí alugamos um pequeno galpão e fizemos uma grande discussão com o poder público da cidade, que era dirigido pelo Partido dos Trabalhadores (PT).

Mesmo não sendo petistas, todo o nosso trabalho apontava para uma sociedade muito próxima ao que o PT defendia, quer dizer, a visão socialista estava presente. E participamos, realmente, do processo de implementar um outro olhar para a cultura, que não o vigente até então, da cultura elitista, de exclusão. Então, essa cultura inclusiva, de ir para os bairros, nós já fazíamos com nossos espetáculos de rua. Já tínhamos começado,

²²⁵ De 1984 a 1999.

antes da primeira gestão do PT²²⁶, a fazer a experiência das oficinas nos bairros, pensávamos assim: “se o teatro tem esse potencial que motiva, que mobiliza a quem assiste, imagina a quem faz”.

Quando entra o PT, na primeira gestão, já tínhamos uma experiência prévia e a partir do que já vivenciávamos nas nossas oficinas fomos levar um projeto para eles, inclusive, atendendo a pedidos dos moradores. Recém estava se formando o Orçamento Participativo²²⁷, mas já existia essa vontade de bairros populares reivindicarem ações culturais. E começa com o teatro, começa com o Ói Nós, isso ganha um espaço muito grande, pra daí o Orçamento participativo começar a ser reivindicado por diferentes regiões, pra ter verba, pra isso crescer, pra ter muitas oficinas, de várias ações artísticas.

O Ói Nós trabalhou muito junto à prefeitura e acho que tivemos uma contribuição com isso que chamamos de descentralização cultural, que foi o nome que a prefeitura deu pro projeto. O projeto da prefeitura se baseou muito no *Teatro como instrumento de discussão social*, que era o projeto do nosso grupo. Isso foi uma base pra se ampliar, pra chegar a diferentes bairros, com diferentes linguagens artísticas. Claro que a nossa base era o teatro e nesses anos todos a grande referência sempre foi o teatro. Até porque o teatro é uma linguagem objetiva, que traz uma discussão social, com conscientização da juventude de diferentes bairros. Acho que foi algo importantíssimo e foi uma pena que a partir de certo momento a própria gestão não levou adiante.

Houve, mais ou menos, um momento em que o grupo foi excluído disso. Estávamos numa discussão com o executivo, achávamos que o executivo tinha que fazer uma ação pra manutenção da Terreira na rua José do Patrocínio, na Cidade Baixa. Porque o espaço era uma referência para a cidade, então, eles tinham que fazer uma ação. Na época a gente acreditou, ingenuamente, que se o Oficina²²⁸ tinha conseguido com o PMDB, com o Montoro²²⁹ no Governo do Estado e o Covas²³⁰ na Prefeitura, na década de 1980, talvez nós também poderíamos. Mas, eles tinham o Gianfrancesco Guarnieri como secretário de cultura. Era outro time, né?

²²⁶ A primeira gestão do Partido dos Trabalhadores na prefeitura de Porto Alegre teve início em 1989. O Partido seguiu na gestão municipal até 2004 (TROTA, 2012).

²²⁷ Mecanismo de democracia participativa, em que a população teria a possibilidade de influenciar ou decidir as prioridades de investimentos em obras e serviços a serem realizados a cada ano, com os recursos do orçamento da prefeitura.

²²⁸ Teatro Oficina, grupo dirigido por Zé Celso Martinez Corrêa.

²²⁹ André Franco Montoro (1916-1999), político paulista, governou o estado de São Paulo de 1983 a 1987. Fez parte das origens do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), partido ao qual estava vinculado à época de seu cargo como governador.

²³⁰ Mário Covas Júnior (1930-2001), político paulista. Indicado pelo governador Franco Montoro, foi prefeito de São Paulo de 1983 a 1985.

Mas, não queríamos sentar com o Tarso Genro²³¹ e fazer as coisas por baixo dos panos. Era público. E aí fomos para todas as instâncias de participação. Existia o Orçamento Participativo, existia a Conferência de Cultura, a própria Câmara de Vereadores e levantamos demanda em todas as instâncias e em todas elas a demanda foi prioridade. Tinha tudo, mas o governo não quis fazer. Entrou no plano plurianual do Raul Pont, ele era o prefeito de Porto Alegre. Pela trajetória dele, mais à esquerda, comunista, trotskista, era um cara que podia ter feito isso. A população colocou a preservação do Ói Nóis no plurianual, não entrou por vontade deles, mas pela população. E foi nessa gestão que tivemos que sair do espaço, porque o proprietário queria de volta e foi aumentando cada vez mais o aluguel.

Nesse momento, a prefeitura não nos contratava mais, por conta dos embates. Aí era quase pra extinguir o Ói Nóis, pois como é que um grupo que era contrário ao sistema ia sobreviver se a cidade que era governada pela esquerda, com a qual o grupo esteve junto e fez parte da construção da política cultural, fechava as portas para esse mesmo grupo? Enfim, aconteceu isso, saímos e fomos pra outro espaço. Nesse momento todo mundo já falava da Terreira: “isso aqui é uma escola de teatro, popular”, porque a gente sempre oferecia diversas oficinas gratuitas. Daí, no novo local, a primeira ação foi se autodenominar Escola de Teatro Popular e criar uma oficina de longo prazo (até então não tínhamos pensado nisso), com aulas diárias, pegando tudo o que a gente tem, tanto na área teórica, quanto na área prática, pra colocar no currículo e ser uma formação para atores. Formação de um ator crítico, um ator cidadão, que não saia pro teatro de celebridade.

Então, acho que a grande derrota, que foi a saída do espaço anterior, acabou nos impulsionando. Estávamos sem grana nenhuma. Imagina, é aquela que coisa que tu sempre escutou: “os primeiros que os marxistas vão matar são os anarquistas”, dou risada lembrando disso, mas, bah, foi muito triste! Porque o que estamos vivendo agora é uma derrota com a direita, mas naquela época fomos derrotados por pessoas de esquerda.

Mas, foi um salto que o Ói Nóis deu, algo do tipo: “ah, tem que ser agora!”. Não é que funcione sempre assim, mas, naquele momento, a grande derrota foi um salto, porque o teatro de rua do Ói Nóis cresceu, o teatro de vivência cresceu, fizemos grandes espetáculos. Além dos espetáculos, conquistamos clareza na vertente artístico-pedagógica, porque aí cresce o trabalho dentro da Terreira, na escola, e se amplia na periferia. Na década de 90 tínhamos feito um trabalho muito legal nos bairros, negociado com a

²³¹ Político do Partido dos Trabalhadores, foi eleito prefeito de Porto Alegre para dois mandatos, entre 1993 e 1996 e entre 2001 e 2004.

prefeitura. Mas, nesse momento nosso trabalho era independente, e ainda foi crescendo o número de bairros que a gente conseguia atingir, chegar... Fizemos *A Saga de Canudos*, fizemos a *Kassandra*²³². Continuamos os seminários que já vínhamos fazendo, mas daí quase nos obrigamos a fazer dois seminários por ano. Criamos a revista *Cavalo Louco*, começamos a projetar de deixar documentos, livros, DVDs. Começa tudo nesse momento.

Se você pensar que a gente sai em 1999 da antiga sede e vai ganhar o primeiro apoio em 2005... É muito tempo! Aí começamos a ter apoio, que vai de 2005 até 2013. Claro, que aí foi tudo mais fácil. Fizemos coisas fantásticas, conseguimos fazer bem todas as coisas que estávamos nos propondo. Mas, também não era bem fácil, pois não tivemos apoio contínuo todos esses anos. Era assim: acaba um projeto, um ano; batalha, começa o outro, fica uns meses sem recurso. Tivemos apoio dos editais de manutenção da Petrobrás, que estavam abrindo para outros lugares. Mas, em um momento esse edital não é lançado. Aí surge um edital da Votorantim: democratização da cultura. Quando lemos o edital, vimos que tinha tudo a ver, tudo o que propúnhamos no nosso projeto era o que eles queriam apoiar. Nos inscrevemos num ano, mas não ganhamos, aí achamos: “ah, isso tudo é carta marcada”. Mas, entramos no segundo ano e ganhamos. Ficamos dois anos com o apoio da Votorantim. Aí voltou o edital da Petrobrás, ganhamos novamente e fomos levando. Mas, não é ininterrupto. Vai acontecendo por um período. Depois para de acontecer, a gente se desespera. Até que temos outra boa notícia: “Ah, conseguimos!”. Depois de alguns meses, sabe?

Mas foi um momento, porque depois a coisa piorou. Em 2014 ainda teve alguns editais aqui no estado, tinha o PT de volta na gestão. Eles passaram dois anos pra reorganizar a Secretaria de Cultura e nos dois últimos anos da gestão teve apoio. Tivemos apoio para alguns projetos, entre eles alguns bem legais, como um com o qual viajamos para o Pombas²³³. Foi um projeto piloto do estado que não aconteceu nunca mais. Fomos para 3 pontos de cultura: Tá Na Rua (RJ); Pombas Urbanas (SP) e O Beco, de Belo Horizonte. Em 2015 ganhamos editais da Funarte e do Itaú, com os quais fizemos o *Caliban – A tempestade de Augusto Boal*.

Em 2016, montamos o *Caliban*, com os recursos dos últimos projetos aprovados que tivemos. Então, estamos vivendo... Não sei dizer o que vai ser, porque tudo indica que um grupo de teatro não consiga manter um espaço como esse, que custa mais de 10 mil, porque pagamos o aluguel do espaço da Terreira e pagamos também um galpão onde guardamos material, pois não cabe tudo aqui. Então, na realidade, juntando luz, água,

²³² Espetáculo *Aos que virão depois de nós: Kassandra in process*

²³³ Grupo Pombas Urbanas, sediado no bairro Cidade Tiradentes, extremo leste da cidade de São Paulo.

alugueis, vai a 15 “paus”, no mínimo. Isso um grupo de teatro não consegue manter. Só se tivermos muitas apresentações. Ano passado conseguimos nos manter, pois o *Caliban* foi pro Palco Giratório²³⁴, vendemos muitas apresentações. Mesmo o cachê sendo pequeno, o montante era grande. Era muito legal. Fazíamos *Caliban* e, em muitas cidades, fazíamos também a *Desmontagem*²³⁵, então já eram dois cachês. Por isso, sobrevivemos o ano passado. Esse ano não sei o que vai ser e a tendência é ser cada vez pior, se não houver uma alteração com as eleições. Em alguns estados, como a Bahia e o Ceará, ainda tem alguns apoios ao teatro, mas aqui no Rio Grande do Sul, em âmbito estadual, já não tem mais.

Não sei dizer quais serão os próximos passos do Ói Nóis. Na realidade, ainda temos um peso, que é a comemoração dos 40 anos do grupo, e em cima disso estamos voltando com a *Medeia*²³⁶, que é um espetáculo caríssimo, em que vamos gastar muito pra fazer pouquíssimas apresentações. Mas, como é que vamos marcar essa data? Com teatro! Em cena! O que vamos fazer então? Vamos estar com as peças, mesmo que elas sejam muito caras pra fazer! Quando vamos ensaiar *Medéia* ficamos um pouco desesperados, porque é só gasto e a peça é pra 40 pessoas, no máximo. Vamos cobrar ingresso, mas não entra dinheiro. É um momento muito difícil, em que temos que fazer todas essas coisas, porque, de alguma maneira, é agora que nós estamos fazendo 40 anos. Chego a rir de maneira irônica, pois não é interesse para ninguém, mas temos que comunicar “ó, nós completamos 40 anos!” É uma utopia, o teatro.

Pra fazer o *Caliban* precisamos pagar mil reais pra um caminhão, mais gastos com água, maquiagem, o deslocamento dos atores. Vai a mil e duzentos, mil e trezentos... Se não tomar cuidado, a gente paga pra fazer teatro. E as pessoas dentro do Ói Nóis não são pessoas com grana. Não é um grupo formado por uma classe média que tem bastante condições, um ou outro que vem de uma condição financeira melhor. Mas, a grande maioria são pessoas que vêm de base popular. Então, fica difícil. A gente vive isso, vive esse momento de muita dificuldade pra conseguir levar a frente o nosso projeto, nossas peças. É difícil ensaiar, porque o pessoal tem dificuldades em vir até aqui, pagar o ônibus... E sempre trabalhamos com elencos grandes, pois é condizente com a nossa proposta, com o que acreditamos para o teatro de rua. Acho importantíssimo ter muitas pessoas na rua. Já fizemos peça com quatro atores, mas não é a mesma coisa. Não é a mesma coisa que encher uma roda com 15, 20 pessoas... A força que tem um elenco grande é muito maior.

²³⁴ Importante projeto de circulação nacional de artes cênicas, com mostras e festivais, promovido pelo Sesc Nacional.

²³⁵ Espetáculo *Desmontagem - Evocando os Mortos - Poéticas da Experiência*.

²³⁶ Espetáculo *Medeia vozes*.

Agora, vou falar um pouco sobre a oficina de teatro de rua que ministramos na Terreira. A última edição da oficina foi em 2017 e apresentou vários problemas, porque não existe uma exigência muito grande na entrada das pessoas. Por isso, entrou muita gente sem nenhuma vivência com teatro. Então, primeiro tivemos que trabalhar um pouquinho uma introdução ao teatro, à expressividade do corpo. Eram 5 meses de oficina e tínhamos como proposta fazer um trabalho final, que levantasse uma questão, o que se desdobrou em um trabalho de agitação e propaganda. Tivemos aulas teóricas, assim como temos em nossa formação pra atores. Uma das coisas talvez singulares de nossa proposta pedagógica para formação de atores é que temos algumas disciplinas teóricas, que são: Teoria e História do Teatro Ocidental, História do Teatro Brasileiro e História do Pensamento Político.

A edição mais recente da oficina de teatro de rua teve o acompanhamento de uma professora de história, a Clarice Falcão, que também dá essa disciplina na formação de atores. Ela deu um pouco mais de dez aulas. Inicialmente estavam previstas dez aulas, mas depois faltaram alguns assuntos e ela teve que fazer umas aulas mais. Ela deu a história do Brasil contextualizada dentro do sistema capitalista, com o mercantilismo, até os dias de hoje... Uma das minhas ideias era trabalhar com o extermínio da juventude negra, então as aulas teóricas buscavam contextualizar a questão da escravidão, de ser um país marcado pela escravatura. Acabou que a gente não conseguiu fazer isso, o trabalho não foi por aí. Havia dois ou três negros na oficina, mas não tomaram isso à frente. Tinha muitas mulheres no grupo, muitas gurias, com um discurso sobre a questão do feminicídio, que é importantíssimo, mas também está na moda.

Depois de três meses de preparação e iniciação do ator, fomos fazer um exercício pra rua. Foi lançada a ideia do feminicídio como tema, mas no meio disso, fizemos alguns exercícios pra teatro de rua, pegamos alguns esquetes do Boal, da *Revolução na América do Sul* e adaptações que o MST fez, que trabalhamos há muitos anos, com a cena do Zé da Silva. Na época, chamamos de *Zé da Silva e o FMI* e apresentávamos em tudo que era frente de fábrica, em tudo quanto era tipo de manifestação. Nossa, acho que foi o nosso trabalho mais apresentado! Havia uma adaptação dessa cena, do pessoal do MST de Viamão, onde eles colocavam o Zé da Silva como um agricultor, daí entrava a questão da Monsanto, da semente, do veneno.

Mas, voltando à questão da oficina, trabalhamos duas cenas: essa cena (do Boal) e mais uma outra, e fizemos a experiência de levar pra rua. Primeiro fizemos aqui na Terreira, depois elaboramos um pouco melhor e fomos pra rua, experimentar. E foi isso que ficou da oficina. O que ficou mesmo, de concreto, é o *Paga-Zé*, que é esse esquete. Ao mesmo

tempo a gente queria, dentro da oficina, aprender a construir bonecos. Então, paralelamente, tivemos aulas em que se aprendeu a construir bonecos, fazer o lance da papelagem, criar a forma e depois ver: “Ah, como é que nós vamos estruturar esse boneco?!”. Durante esses cinco meses era pra termos feito cinco bonecos, mas as pessoas não se empolgaram muito, não se envolveram muito com essa parte de criação dos bonecos, então chegamos a dois bonecos: um boneco que é o povo, que é o “sem-isso, sem-aquilo”, tem várias faixas no corpo, onde está escrito “sem-moradia”, “sem salário” e o outro boneco é o boneco do Temer, que tem a mesma linguagem, é um vampiro com a faixa presidencial e tem as multinacionais, a Shell, a Esso, a Monsanto. Então, chegamos a criar esses bonecos, pensávamos num desfile de bonecos, tentamos introduzir uma música, não foi muito à frente... Havia uma resistência muito grande do grupo, não foi das melhores oficinas, essa experiência foi até muito frustrante. O que ficou foi esse grupo que faz uma das cenas, o *Paga-Zé*, que começamos a apresentar fora: fizemos na manifestação do julgamento do Lula, recentemente fizemos também no Trensurb²³⁷, no ato contra o aumento da passagem, os sindicatos já começaram a procurar e querer, então pode ser que surja um pequeno grupo de agitprop.

Não conseguimos levar adiante a ideia do feminicídio, por exemplo. Era pra ser uma dramaturgia criada pelos grupos, que desse mais atenção pra corporalidade, não fosse baseada tanto no texto, porque é sempre a dificuldade que o teatro de rua enfrenta, com a projeção de voz. Mas, não teve jeito, precisamos pegar mesmo um texto. Nesse grupo da oficina tivemos muito problema de projeção de voz, tem uma atriz que não conseguimos escutar em cena. Então, tentamos fazer de uma forma que ela falasse e outro personagem repetisse, ela falasse e outro personagem perguntasse, quando não tinha ouvido. Mas, não funcionou, não conseguimos evoluir. É um trabalho bem inicial.

Com o outro grupo do teatro de rua, de 2016, fizemos *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* e o resultado foi ótimo, só que era muita gente, não conseguimos manter o grupo se apresentando. Fizemos pouquíssimas apresentações, porque o grupo não teve continuidade. Tinha tudo a ver com o momento atual, mas o que fazemos é criar estímulos, a pessoa que vai decidir se quer, não quer, se passou o tempo, passou a vontade, se quer outra coisa. Na realidade, quando não fazemos o trabalho do grupo englobar o resultado da oficina, ele acaba tendo uma vida efêmera, rapidíssima. O *Pega-Zé*, como é um grupo menor, com seis pessoas em cena e dois pra fazer bonecos, pode ser que tenha uma vida maior. Já *A mais-valia*... bah! Tinha quinze, dezesseis...

²³⁷ Empresa de trens urbanos de Porto Alegre.

Conversando sobre o que é mais importante na formação do ator para a rua, acho que depende do grupo de pessoas. No grupo de 2016, como havia várias pessoas que tinham feito a formação de ator ou tinham vindo de outras oficinas do Ói Nóis, era um grupo que já tinha uma carga. Claro, também tinha pessoas que estavam começando do zero, mas havia um grupo com bastante informação e formação do trabalho do ator. Então, investimos muito em técnicas populares, desde a coisa circense: acrobacias, perna-de-pau, cuspir fogo, o bufão, o palhaço, o canto popular. Fizemos mais coisas, a oficina foi mais rica.

Já na turma de 2017, a carência era muito grande, a maioria não tinha experiência, era quase do zero. Então, fomos paralelamente tentando despertar a vontade deles. O boneco achei que ia ser algo que gerasse a vontade neles, sabe? Mas, não foi. Não aconteceu. A gente se apresenta: a oficina se chama Teatro de rua: arte e política, ou seja, estamos chamando as pessoas pra discutir política também e o momento da discussão política são essas aulas teóricas, principalmente. Mas, elas também não reverberaram, foram esvaziando, as pessoas não vinham, pensavam: “ah, é aula teórica, eu não vou!”. Foi uma lástima mesmo, porque não alcançou o resultado que poderia ter. É muito difícil saber como será o grupo, porque não fazemos uma exigência maior, tentamos colocar o máximo de pessoas. Tem que ter uma seleção, porque senão é muita gente, o lugar não comporta. Mas, é a seleção mais aberta possível, de não excluir as pessoas porque elas não têm nenhum contato com o teatro. Às vezes a pessoa vem por outros motivos, por exemplo, um cara mais velho que quer ser escritor, ele queria fazer oficina pra aprender a escrever teatro, aí ele entrou pra isso.

Lembrando que o último projeto que teve apoio foi em 2015, para fazer o *Caliban*, então essas últimas oficinas fizemos sem apoio. Enquanto existir o espaço da Terreira vamos continuar fazendo. Mas, agora, não temos mais apoio nenhum. Não sabemos o que vai ser, por isso que digo: nesse momento vamos falar bastante do Ói Nóis, tentar ver as possibilidades, em março, quando o grupo completa 40 anos. Mas, sem nenhum tipo de perspectiva. A nova montagem do Ói Nóis é uma montagem que comecei a trabalhar há dois anos, que eu estava ensaiando com a Keter²³⁸. É baseado num texto do Pavlovsky²³⁹, um argentino, que conta a história do Meierhold²⁴⁰. Tem o personagem do Meierhold, que está preso, ao mesmo tempo ele é o narrador e é o Meierhold, ele conta que morreu em tal data e volta. Como todo o tempo ele se refere à esposa, a Zenaida, estamos colocando a

²³⁸ Atuadora Keter Velho.

²³⁹ Eduardo Pavlovsky (1933-2015), psiquiatra, ator, dramaturgo e diretor teatral argentino.

²⁴⁰ Vsevolod Emilevich Meierhold (1874-1940), importante ator, diretor e teórico teatral russo-soviético.

personagem em outros momentos além do que o texto propõe, que seria em apenas dois momentos. Vamos também tentar quebrar um pouco o texto, porque no texto original o personagem está numa cadeira, conversando com o público.

Pra tentar tornar a encenação mais dinâmica vai ter também um aspecto mais didático, de destacar as coisas em que Meierhold foi inovador, para isso vamos usar projeção. Uma parte do texto em vez de ser eu falando em cena, vai ser minha voz, com imagens, um filme... O Eisenstein²⁴¹ foi aluno do Meierhold e pra questão da montagem cinematográfica ele partiu de princípios de seu professor. Então, vamos colocar imagens do *Encouraçado Potemkin*, do *Outubro*, quando ele faz a referência da revolução. Ou seja, vamos fazer referência a esse cinema... É pra ser uma peça com uma produção muito simplificada e talvez possamos, assim esperamos, circular como estamos fazendo com a *Desmontagem*, que é um solo da Tânia Farias, onde ela conta um pouco do processo criativo dela, junto com a história do grupo e de sua vida pessoal. Ela vai contando, conversando e fazendo... Por exemplo, “*Kassandra* começava assim, tinha esse momento, eu fazia essa ação física”. Ela mostra, entra no personagem, faz a cena, sai da personagem, conversa. É mais uma conversa mesmo, uma aula da trajetória dela, da trajetória do Ói Nós. E o *Meierhold*, como fala muito dos princípios e tem muito a ver com os princípios do teatro do Ói Nós, espero que possa ser isso também, esse diálogo. Por isso ele foi tão perseguido... Não chega a ser pelas ideias políticas, ele mesmo disse que o que incomodava o governo soviético era a estética, não era a política, pois eles coincidiam em tudo.

Então, isso me puxou pra esse texto, num momento de “sem saída”. Tenho essa história dos 40 anos do grupo e é um momento sem saída, que não vejo como vamos sair disso. E cada vez piora mais. As coisas todas vão num sentido contrário, temos muito pouco pra fazer. Quer dizer, estamos na rua com o *Caliban*, mas como é difícil levar o *Caliban*, pois já te falei dos custos. E depois, as pessoas estão na mesma luta? Achando que isso é importante? Nós somos 25. Como é que esses 25 vão encarar isso? Vamos lá, gente?! Porque é agora...

²⁴¹ Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948), foi um dos mais importantes cineastas soviéticos.

Entre a história, a crítica e o jornalismo cultural: Um pouco da trajetória do teatro de rua pernambucano pelas memórias e pesquisas de Leidson Ferraz²⁴²

Há dias em que parece que tudo está virado, em que o cotidiano ganha ares distanciados já que a impermanência da existência nos é esfregada na cara. Para mim, essa entrevista aconteceu em um dia mais ou menos assim. Havia marcado a conversa com Leidson, com certa antecedência e, na madrugada do dia da entrevista falece o professor e pesquisador Antonio Cadengue, a quem eu também entrevistaria na mesma semana. Chego no apartamento de Leidson ainda impactado com a notícia e encontro o entrevistado também sensibilizado com a situação. Ainda que ambos não fossem muito próximos, Cadengue foi um pesquisador e encenador importante do teatro pernambucano e, por isso, a notícia de seu falecimento, em certa medida, tocava a todos os envolvidos com teatro no estado. Durante a entrevista, Leidson recebe um telefonema e mais uma notícia triste: uma tia sua, já de idade e residente no interior, havia falecido. Entre o baque pelo recebimento de tais notícias e o comprometimento e gentileza em colaborar com minha pesquisa, Leidson fez questão de concluir a entrevista que já havíamos começado, mesmo que de forma um pouco mais rápida, e me apresentar sua biblioteca e importantes referências (boa parte de sua autoria) na área da história do teatro pernambucano. Sua maturidade como pesquisador e jornalista cultural e sua generosidade em compartilhar seu conhecimento são inspiradoras, me estimulam a seguir minha pesquisa com mais profundidade e compromisso com as fazedoras e fazedores de teatro de rua deste imenso país.

Mesmo que tivéssemos uma enorme luneta
A viajar por nossas veias
Nunca nos enxergaríamos a olho nu
Logo nós
Seres tão vestidos
Mas um dia o pano cai

Último ato. Miró.

A trajetória dos grupos periféricos e de teatro de rua no Nordeste tem muito a ver com a influência do Teatro Livre da Bahia, de João Augusto. Ele foi fazer uma turnê e passou por Sergipe, dali é que surge o Grupo Imbuça, em 1977, na cidade de Aracaju.

²⁴² Entrevista com Leidson Ferraz, realizada por Alexandre Falcão de Araújo, na residência do colaborador, na cidade do Recife/PE, na manhã de 1º de agosto de 2018. Transcrição e transcrição por Alexandre Falcão de Araújo.

Sabendo desse movimento, dessa arte teatral feita na rua, nasce também o Grupo Ponta de Rua, na cidade de Olinda, em 1978. Era um grupo de pessoas que vinham do teatro convencional, como Ana Farache, Morse Lyra Neto, Carlos Fraga, Weracy Costa e Conceição Acioly, entre outros²⁴³. No estado de Pernambuco, ainda que tenham ocorrido algumas experiências de se levar teatro para espaços abertos com o TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco), na década de 1940, e com o TCP (Teatro de Cultura Popular), este último ligado ao MCP (Movimento de Cultura Popular), na década de 1960, o Grupo Ponta de Rua foi o primeiro na linguagem do teatro de rua como nós a conhecemos hoje. Era um teatro bastante irreverente, de cunho político. Tanto que um dos espetáculos se chamava *Salário Mínimo Num Tá Com Nada*.

Eles participaram da campanha eleitoral de Jarbas Vasconcelos ao Senado pelo MDB, fizeram espetáculos em cima de caminhão, circularam pelo estado. Depois montaram um espaço próprio deles, um galpão lá em Olinda, no oitão da Igreja da Boa Hora, com exibição de filmes, shows musicais, peças teatrais. Eles tinham um pastoril que o ator Cláudio Ferrário até participou, o Pastoril Balança Coreto, e chegaram a fazer também outro espetáculo, *Gran Circo das Perdidas Ilusões*, em formato de arena, apresentado no próprio espaço deles. Foi uma trajetória curta, mas pulsante. Tenho um material fotográfico e documental do grupo e a atriz Ana Farache, que também é fotógrafa, disse que vai publicar um livro sobre esta experiência que tiveram. Não sobreviveram muito, mas fizeram várias performances, *happenings* ligados à política de fato. Isso foi de 1978 a 1982.

Ainda em 1977 surgiu o Grupo Teimosinho, ligado à comunidade de Brasília Teimosa, no Recife. Ele não nasceu como um grupo de teatro de rua, mas, sim, ligado à Igreja Católica. No entanto, um ano depois começou a apostar nessa perspectiva da rua, com o perfil de denúncia da situação difícil daquela comunidade, que era uma ocupação. O Grupo Teimosinho tem também uma trajetória importante, que não encontramos nos jornais, uma história que está completamente à margem e seria necessário procurar as pessoas que fizeram parte do grupo para conhecer melhor como tudo se deu. O grupo não tinha o intuito de divulgar para a imprensa suas ações, não possuía visibilidade neste sentido, e era especificamente para falar à sua comunidade.

O grande mentor era o Vavá... Acho que ele é vivo ainda... Tem, inclusive, uma monografia do departamento de Sociologia na Universidade Católica de Pernambuco, chamada *Teatro Popular: uma contribuição ao Serviço Social*²⁴⁴, que trata desse início dos

²⁴³ Mais informações: <http://www.moisesneto.com.br/teatroalternativo.html>

²⁴⁴ De Maria Leilá Luna Barbosa de Holanda Maciel, Sandra Rejane Carneiro Pereira e Tânia Maria de Andrade. Monografia apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade Católica de Pernambuco, no curso de Serviço Social. Recife, 1992.

movimentos teatrais de rua em bairros do Recife. É que nos anos 1980 houve uma explosão de coletivos na periferia recifense. Tinha o Colibri, o Família, o Mais Um, o Sarabanda, o Temático Drama, o Novos Tempos, o GTA (Grupo de Teatro Atual)... Daquela geração, os únicos que sobreviveram foram o Grupo de Teatro Popular Vem Cá Vem Vê, de 1980, do bairro de Casa Amarela, apesar de que nunca mais fez nada, e o Teamu (Teatro Mustardinha & Companhia), que surgiu em 1981, no bairro da Mustardinha, ligado à Igreja Católica, mas depois acabou sendo expulso. Este último continuou ativo até hoje.

Com a explosão de vários grupos de teatro de rua pelos bairros do Recife, há muita troca de informações, são realizados encontros, mostras de teatro. Desde 1984 a ação vinha se fortalecendo pela ligação com a Igreja de perfil mais avançado, mas intensificou-se mais ainda quando a Federação de Teatro Amador de Pernambuco – Feteape (que de alguns anos para cá retirou a palavra “Amador” do nome) criou sua Diretoria de Teatro Popular. A Feteape foi fundada em 1976, mas, até então, estava centrada no Recife, não prestava atenção à produção cênica das cidades do interior e nem à movimentação teatral nas periferias do Recife ou Olinda.

Em 1982 isso começou a mudar um pouco, com a gestão de Zélia Sales. Em 1984 aconteceu o I Congresso Pernambucano de Teatro, no Cecosne, aqui no Recife, já convidando representantes de todo o estado de Pernambuco, e José Manoel foi eleito presidente da Feteape. Zé, desde 1979, já circulava com o seu grupo, a TTTTrês Produções Artísticas, por isso ele já conhecia o movimento teatral de muitas cidades pernambucanas. Então, quando ele assumiu a presidência da Feteape, abriu espaço para se criar, através desse primeiro Congresso, uma Diretoria de Teatro Popular, seguido depois por Teresa Amaral, eleita após a sua gestão.

Amaro Filho foi quem assumiu a Diretoria de Teatro Popular na Feteape e praticamente todos os grupos que aqui citei fizeram parte. É aí que surge, em 1984, o Movimento de Teatro Popular de Pernambuco, o MTP/PE, só que alguns dos seus integrantes contam no *Memórias da Cena Pernambucana*²⁴⁵ que, com o tempo, as divergências começaram a aparecer. Quando as pessoas de teatro se encontravam, elas iam discutir pauta, auxílio-montagem, manutenção das casas de espetáculos, temas que, às vezes, não agradavam ao pessoal do teatro popular de rua. E assim o MTP/PE acaba se afastando da Feteape, porque os interesses às vezes pareciam bem divergentes.

Então, eles inauguraram uma sede no CTC (Centro de Trabalho e Cultura), perto do IMIP (Instituto de Medicina Integral Professor Fernando Figueira), no bairro dos Coelhos.

²⁴⁵ Coleção de livros, com 4 volumes, organizados por Leidson Ferraz.

Aquele espaço cultural foi uma ocupação, na verdade. Eles abrem personalidade jurídica e passam a se encontrar toda segunda-feira, para discutir ações possíveis. Esse é um movimento que teve uma importância fundamental, principalmente naquele momento da redemocratização do país, de reescrita da Constituinte. Tanto que o projeto *Vamos Teatralizar a Constituinte?*, realizado em 1985, contou com o teatro de rua participando ativamente. O perfil político que todos nós sabemos que o teatro de rua apresenta, era muito mais forte naquele tempo e os grupos foram bem parceiros dessas iniciativas voltadas à redemocratização do país. Vários desses grupos de periferia trabalharam no projeto, inclusive alguns que até surgiram ali, com artistas que vinham do teatro convencional e começaram a se dedicar ao teatro de rua. O José Manoel, por exemplo, dirigiu um espetáculo de rua nessa época. Não era a praia dele no teatro, mas Zé também se arvorou a encenar trabalhos de rua.

Nessa memória do movimento de teatro de rua em Pernambuco, é importante citar também o grupo Loucas de Pedra Lilás, que apareceu em 1989 no Recife, um núcleo feminista de teatro de rua que nem existe mais, mas teve um papel super importante, especialmente por discutir, sempre com muito bom humor e militância, questões de gênero, mas também tratando do social, da ecologia no mundo, dos direitos à saúde. No volume 02 do *Memórias da Cena Pernambucana* há um capítulo sobre elas.

Bom, o MTP seguiu sua trajetória, mas, com o tempo, quase todos os grupos foram desaparecendo. Daquela época, praticamente só o Teamu que continua... O Grupo de Teatro Popular Vem Cá Vem Vê, por exemplo, sobreviveu com dificuldades após a saída do Zezo Oliveira, que foi embora do Recife para assumir a direção da Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro. E nem sei se ainda existe mesmo. Essa coisa do líder pesa pra caramba, e de uma forma ou de outra, percebo que os grupos precisam de um ou dois líderes para se manterem. A trajetória bonita do Grupo de Teatro Popular de Rua Loucos e Oprimidos da Maciel é outro exemplo. Quando o diretor Carlos Salles morreu — uma grande perda para todos nós —, o ator Rodrigo Torres assumiu o grupo. É ele quem está à frente dos Loucos, inclusive com um elenco completamente modificado. Pena que outros coletivos não conseguiram fazer esse remanejamento de líderes. Até mesmo porque em muitos deles as pessoas foram trilhando novos caminhos de vida.

Acho que o teatro de rua, nesse momento inicial, não tinha um apuro estético, era uma coisa de “se jogar”... Os integrantes eram bem jovens, muitos ainda viviam com a família, não tinham que pagar contas... Então, as pessoas, com o tempo, foram percebendo que precisavam ter um retorno financeiro. Não dá para fazer só na militância! Chega uma hora em que isso pesa bastante. Talvez por isso algumas pessoas tenham desistido:

amadureceram e precisaram fazer sua vida funcionar economicamente. Penso que as limitações financeiras são um peso grande para quem faz teatro de rua.

É verdade que o Governo Federal abriu possibilidades de financiamento importantes, mas, para isso, foram necessárias inúmeras brigas. Eu mesmo tive vários embates aqui, no governo do Estado, porque quando criaram os editais estaduais, para os projetos de teatro de rua era sempre menos recurso. Porque o teatro de rua deve receber menos dinheiro? Deveria ser exatamente o contrário, afinal ele não tem retorno financeiro. O que se pega de chapéu, às vezes, é muito pouco! Então, é uma luta. Hoje em dia o teatro de rua está equiparado ao teatro de caixa em alguns editais, mas em outros ainda não. Acho necessário ter um edital específico, porque é uma linguagem com muitas especificidades para a sobrevivência.

Há pessoas do teatro convencional que se arvoram a fazer teatro de rua. Existia muita rixa antigamente: teatro de rua, teatro na rua, essa discussão já foi... Portanto, quem está julgando os projetos é que tem que conhecer quem está realmente mergulhado naquela linguagem, quem tem propriedade sobre aquilo. O avaliador tem que saber o que é o movimento de teatro. Ou seja, cabe muito também a quem está julgando os projetos. Claro, depende também da qualidade dos projetos. Não é porque é de teatro de rua que vai ter que aprovar necessariamente, pois pode ser um projeto pífio.

A Prefeitura do Recife criou em 1997 o Festival Recife do Teatro Nacional e aí pudemos ver grandes grupos de teatro, de fato, como o Grupo Imbuça, o Grupo Galpão... Para todos nós foi um choque assistir trabalhos tão primorosos, grandiosos espetáculos, e isso mexeu com quem fazia teatro de rua e mexeu com quem fazia teatro de palco. Aí, o teatro ganhou uma visibilidade enorme no mês de novembro e a galera do MTP/PE começou a pressionar a Prefeitura para fazer um festival específico de teatro de rua. Poucos anos depois, eles criaram uma mostra paralela com o segmento de teatro de rua daqui do Recife. E, com o tempo, acabaram desmembrando em dois festivais distintos.

Foi uma luta para se ter um festival específico de rua, com renda própria, podendo convidar atrações de pesquisa na linguagem, possibilitar formação e discussões, que é uma coisa importantíssima no período de um festival. Então, um belo dia, Simone Figueiredo, que era da Secretaria de Cultura do Recife, me disse: “Olha, quero lhe convidar para ser um parceiro nosso e divulgar o I Festival de Teatro de Rua do Recife”. O grande destaque daquela primeira versão do evento, em outubro de 2003, foi a Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz, do Rio Grande do Sul, graças a uma parceria com o Sesc, com eles trazendo *A Saga de Canudos*, um trabalho lindo! Mas havia também outras atrações.

Começa, então, a trajetória do Festival de Teatro de Rua do Recife, que foi um momento significativo, porque deu visibilidade a esses grupos que trabalhavam somente na periferia do Recife e tinham pouquíssima divulgação nos jornais. Aí Amir Haddad veio ministrar a oficina O Ator no Espaço Aberto; numa outra edição veio o pessoal do Escambo, com grupos do interior do Rio Grande do Norte; o Buraco d'Óráculo também, de São Paulo... Aconteceram atividades fundamentais: discussões variadas, seminários, troca de informações, residências artísticas e apresentações descentralizadas. Fui para comunidades que nunca tinha imaginado pisar os pés! É muito lindo de ver. Bairros bem distantes, cidades da Região Metropolitana do Recife entraram na programação e isso foi muito significativo, muito bom.

O Festival de Teatro de Rua de Recife também teve outro ganho que foi valorizar bastante os artistas de rua: os pastoris, os vendedores de ervas, os emboladores. É incrível pensarmos que tudo está interligado. O Festival trazia desde aqueles grupos que eram bem precários, que tinham uma qualidade estética e até de discurso muito frágeis, até coletivos fortes, provocativos. Mas o evento sempre penou para existir, pela falta de financiamento. Acredito que ele, de fato, nunca foi priorizado, nunca teve uma verba forte, substancial. Era aquele festivalzinho que o governo municipal precisava fazer, senão o povo ia meter o pau. E eles botavam a boca no trombone mesmo. Várias vezes fui à imprensa para denunciar o descaso do poder público.

Na administração do PT, é inegável que o financiamento era muito mais claro. Tivemos uma gestão petista que deu certa atenção à Cultura, que foi a do prefeito João Paulo, mas depois veio o João da Costa, indicado pelo anterior, e destruiu tudo. Nessa última gestão, por exemplo, nunca foi pago o Prêmio de Fomento às Artes Cênicas, um valor que já existia. Aí, alguns eventos começaram a ser “escanteados”, até a Prefeitura do Recife se eximir totalmente de participar. Depois, os meninos do MTP/PE fizeram o Festival “na raça” durante algum tempo. Sem dinheiro, com poucas atrações. Era mais no intuito de juntar a galera. As pessoas vinham sem apoio, sem financiamento algum, vinham porque queriam estar aqui.

Os grupos se ajudavam na militância mesmo, na ideia de troca, mas comecei a me afastar, por questões profissionais. Precisava sobreviver, tinha muita coisa para fazer, e não podia me dedicar exclusivamente ao evento. Mas meu relacionamento com todos sempre foi muito tranquilo. Acho que, de certa forma, como profissional da imprensa, contribuí com eles, porque eu pedia fotos de qualidade, cobrava um *release* bem feito. Acho que ajudei a profissionalizar não só o povo do teatro de rua, mas boa parte do segmento teatral com o qual trabalhei. Sempre fui muito reclamão com imagem, porque a gente

precisa de imagem boa, convidativa. Se o grupo não tem dinheiro para nada, pelo menos o fotógrafo contratado tem que ser de qualidade. Então, nesse sentido, acho que contribuí bastante.

Depois, comecei a fazer assessorias de comunicação para grupos específicos do teatro de rua. Fiz a estreia do Grupo Cafuringa com o espetáculo *Cafuringa*. Fiz assessoria para o Grupo de Teatro Popular de Rua Loucos e Oprimidos da Maciel, primeiro na “broadagem” e, depois, quando entrou grana, a circulação deles por outras cidades. Mas, como me envolvi com a academia, acabei me afastando do segmento das assessorias de comunicação e não tenho visto como anda a produção de rua. Sei que está num período de baixa, como tudo nesse país, com essa falta de política cultural que está um horror, mas pelo menos tivemos alguns ganhos.

No Funcultura (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, do Governo do Estado de Pernambuco), por exemplo, temos uma linha específica para o teatro de rua, tanto na montagem de espetáculos, quanto na circulação e na questão da pesquisa. Essa foi uma luta muito grande, fruto de várias discussões. Às vezes era cruel, porque o segmento de palco tem uma infinidade de gente e a galera do teatro de rua, que respira essa linguagem 24 horas, é um núcleo pequeno, comparado com a turma do palco tradicional. Então, nas discussões, era terrível, porque se fôssemos apenas pela democracia quantitativa, a maior quantidade de gente ia vencer. Lembro de uma discussão que tivemos no Espaço Pasárgada e eu disse: “Gente, não sou do teatro de rua, mas não posso aceitar isso. Retirar verba daqui... Não dá!”. E minha luta era também para pensarmos no segmento do teatro de bonecos ou de formas animadas e no teatro para a infância. A luta é para que todos tivessem, por igualdade, a distribuição de recursos.

Ainda há muitas desigualdades, ainda há muito preconceito. Mas acho que nos últimos anos vencemos pelo menos uma parte dessa má distribuição de verba. Caminhamos um pouco. Até porque o teatro de rua se impôs. Como Recife é uma praça bem importante para o teatro brasileiro, muitos grupos passam por aqui. Recebemos atrações de fora toda semana. Então, praticamente todos os grupos significativos do Brasil já vieram para cá e vão continuar a passar pelo Recife. Em termos de apreciação do teatro, estamos numa cidade privilegiada e isso abre a cabeça de todos. Podemos ver grupos fortes, potentes. O Sesc é bastante significativo nesse sentido, de programar atrações de várias partes do país, de nos fazer perceber que há linguagens artísticas diferentes e que elas precisam ser respeitadas.

Mudando um pouco de assunto, fui perguntado sobre como vejo a relação do Curso de Teatro da UFPE com os grupos de teatro de rua aqui. Pois bem, considero que a

universidade tem questões bem particulares. Acho que devido a alguns professores, que até já saíram de lá, por muito tempo a universidade ficou ilhada. Nos seus primórdios, ela abocanhou encenadores importantes que pararam de encenar, ficaram somente em sala de aula. Ao mesmo tempo, ela se isolou da cena. Acho que com a renovação de professores que tem acontecido, isso vem mudando. A renovação ainda é mínima, mas a universidade tem trocado um pouco mais com o mercado profissional. Mas ainda é uma troca pequena. Até porque ali é um curso de formação de arte-educadores. Então, tem gente que só quer dar aula. E tem gente que só quer atuar, aí se estrepa. O diálogo entre os setores ainda é diminuto. Na cena teatral recifense há uma reclamação geral de que os próprios alunos da UFPE não veem teatro. Então, se já não veem teatro de palco, imagine de rua!

Além disso, o teatro de rua pernambucano também tem se mostrado cada vez menos. Estamos vivendo um momento de crise aguda. Muita gente de teatro ia assistir ao Festival de Teatro de Rua do Recife por conta dessa divulgação que saía em jornais, nas redes sociais. Aí, o meu trabalho, junto com o de outros assessores, foi importante para dar visibilidade. Isso gerava um ti-ti-ti, inclusive devido à presença de atrações de fora... Ao mesmo tempo, as pessoas iam conferir também os grupos daqui. No entanto, o público forte era aquele que estava transitando pela rua, o espectador passante que já estava pelo centro da cidade ou na periferia. Então, poucas vezes víamos gente de teatro indo para um bairro periférico conferir o teatro de rua.

Se compararmos São Paulo a Pernambuco, Recife está muito aquém no sentido do financiamento. Acho que se existisse aqui esse incentivo, que houve com a Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, que resultou numa proliferação de sedes, com atividades constantes, claro que o teatro de rua pernambucano ia dar um *plus*, estaria em outro lugar. Qual é o grupo de teatro de rua que tem uma sede hoje em Pernambuco? Que eu saiba, nenhum. O Grupo Cafuringa estava com uma casa no bairro de Santo Amaro, mas acho que nem continuam mais com ela. Era um espaço para guardar material e fazer reuniões. Junto com o Cafuringa, lembro que os Loucos fizeram algumas apresentações na rua dessa casa.

Seria muito bom se a política cultural local reconhecesse a importância desses espaços culturais... Imagine um lugar como Santo Amaro, que é um bairro que as pessoas consideram perigoso, ter um grupo sediado ali e que todo mês traz uma programação diferente. Seria maravilhoso! Mas, infelizmente, não vivemos essa realidade. Então, os grupos estão sobrevivendo nem sei como. Quando ganham algum incentivo cumprem aquele número de apresentações e vão fazer outro projeto para tentar resistir.

Há também aqueles grupos de teatro de rua que nunca tiveram financiamento. Acho que o Ifá-Rhadhá e o Grupo Arteiros, ambos do Ivo Rodrigues, que eu saiba nunca ganharam financiamento significativo. É totalmente na militância. Acho que o teatro de rua pernambucano já viveu grandes momentos, de envolvimento social muito forte, de atuação política, e hoje tem enveredado mais pela pegada estética, ido para outras questões, como o mergulho na criação de “poetas marginais”, mas sempre dialogando com os artistas populares, que já estão nas ruas.

Bom, para finalizar, preciso contar um fato triste: este ano fiz parte da Comissão de Análise de Mérito Artístico-Cultural do Festival de Inverno de Garanhuns, o FIG, que é um evento muito importante para o estado de Pernambuco e para o Brasil, pois recebe atrações de todos os segmentos culturais. Nós avaliamos os projetos teatrais, fizemos na realidade uma pré-curadoria. Recebemos muitas propostas de rua, do país inteiro, e uma das solicitações que nós da comissão pleiteamos era para que fossem contemplados na grade de atrações todos os segmentos do teatro: teatro adulto, teatro para crianças (da menor à maior infância), performance, teatro de rua e o teatro de formas animadas. Havia propostas de rua incríveis, mas nenhuma entrou.

Então, me pergunto: Como é que um festival desse tamanho não contempla o teatro de rua? O que nós da curadoria queríamos é que a linguagem do teatro de rua estivesse presente naquele festival, que assumidamente é plural em sua diversidade de atrações. Então, porque o teatro de rua não entrou? Nos deparamos com esses absurdos num festival que já recebeu o Grupo Galpão, as Loucas de Pedra Lilás, a Tropa do Balaco Baco. Aí me deram uma resposta frágil: “Os grupos do MTP/PE estão fazendo intervenções no Festival”. Ah, não, é muito pouco, não contempla! Tudo bem que sejam feitas as intervenções, mas reclamo um espetáculo completo e daquelas pessoas que se inscreveram no edital. Não tem justificativa para isso.

Entre a escuta da história e a escuta do presente:

Luís Reis e o legado de Hermilo Borba Filho²⁴⁶

Luís Reis é um homem de teatro, filho, por sua vez, de uma mulher e um homem – Lucide e Carlos Reis, também de teatro. No intervalo de seu ofício como professor do curso de Teatro da UFPE e diretor de cultura da mesma universidade, concedeu esta entrevista amistosa e sensível, em que compartilha parte de suas pesquisas acerca do pensamento e prática artística de Hermilo Borba Filho, relacionando-os com as necessidades e angústias do fazeres teatral e pedagógico de nossos tempos, num país periférico como o Brasil.

Ô-ô-ô-ô-ô, fala que o chefe chegou
Ô-ô-ô-ô-ô, doido pra fazer amor
Á-á-á-á-á, quero ver você sentar
Na festa do diamante
Se ela quer, ela dá
Ela quer, ela quer dá
Uma sentada bem gostosa pro vagabundo gamar
Se ela quer, vem quem vem
Se quiser, cê vem também
Que a porta tá aberta pra entrar no meu harém
Encontro das devassas. MC Sheldon.

Na praça e na rua quando tudo começou
Eu olhei pra você, você pra mim olhou
Em plena luz do dia a gente se paquerou
Eu não fui atrevido, você não se atreveu
O tempo foi passando, a sorte apareceu
Não te esqueci, você não me esqueceu
E tudo o que eu queria era ganhar um beijo seu
Laço de amor. Maciel Salu

Hermilo Borba Filho foi um vetor de inovação cultural em Pernambuco e toda sua geração, dos anos 1940, recebeu um impacto muito grande de Gilberto Freyre. Eles não eram do circuito íntimo de Gilberto, até porque eram mais jovens e mais pobres. Hermilo somente se aproxima de Gilberto na época final do Teatro Popular do Nordeste (TPN), bem depois do golpe militar, quando certa parcela política já colocava Gilberto na lata do lixo da história, sobretudo por ele ter apoiado os militares. Posteriormente, eles desenvolveram uma amizade, almoçavam juntos e tal, mas nos anos 40 ainda não. De qualquer forma, a ideia do Regionalismo de Gilberto Freyre era tão forte e ele tinha uma presença tão grande no meio intelectual em Pernambuco, que Hermilo é, sem dúvida, o braço Regionalista no

²⁴⁶ Entrevista com Luís Reis, realizada por Alexandre Falcão de Araújo, em 31 de julho de 2018, no campus da UFPE, no Recife, Pernambuco. Transcrição de Francimeire Lima e transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

teatro pernambucano, nordestino. E o que era o Regionalismo de Gilberto? Como o próprio autor disse, tantas vezes, era tentar comungar região, tradição e modernidade. Então, o motor do pensamento de Gilberto era tentar fazer essa operação, talvez impossível...

Num primeiro momento, ele estava se opondo ao Modernismo, de Mário de Andrade. A partir de 1928, Mário dá uma guinada muito grande em relação ao Brasil, ele mergulha no Brasil. Mas, inicialmente, Gilberto achava que as ideias de Mário eram um transplante direto de ideias da Europa e dos Estados Unidos para o Brasil, e que aquilo era inadequado. Ele não via ganho naquilo, porque achava que a riqueza do Brasil estava nas diferenças regionais. Para Gilberto Freyre, o Modernismo passava por cima dessas diferenças regionais. Macunaíma dá um passo e, de São Paulo, chega na Amazônia. Então, não via todas as nuances que teria nesse percurso. Já Gilberto tinha esse olhar para as particularidades regionais. Claro que todo regionalismo também é uma saudade, é reflexo de uma perda. Pernambuco perdeu poder econômico no final do século XIX. Era uma aristocracia decadente. Já era um estado desimportante em relação à industrialização que estava acontecendo no sul. Então, era também uma forma de dizer: “Nós temos uma riqueza aqui que não pode se apagar. Nós precisamos olhar para ela”.

Aí “surge” Federico García Lorca na vida de Hermilo. Lorca é fuzilado, talvez o primeiro intelectual morto por Franco. A notícia da morte de Lorca chega muito cedo aqui para Hermilo. Acho que ele foi um dos primeiros a montar uma peça de Lorca no Brasil. Mas, não se tratava apenas de montar a peça de Lorca, pois Lorca era a materialização, a possibilidade concreta de realizar a equação de Gilberto Freyre. Lorca tinha uma modernidade indiscutível, pois vivia naquela vanguarda, de Buñuel, de Salvador Dalí... da Espanha dos anos 1920 e 1930 e tinha também, dentro de si, a tradição. Era um poeta que olhou profundamente para suas tradições, cantou a Andaluzia de uma forma impressionante. Então, Lorca era um modelo muito instigante para Hermilo. Minha tese de doutorado é sobre o Hermilo nos anos 40²⁴⁷. Ele era esse cara que punha pilha nos outros. Por causa dele Ariano Suassuna vai escrever peças. Ariano queria ser poeta, mas Hermilo o influenciou a ser dramaturgo. Ariano, em vários de seus depoimentos, diz que o único dramaturgo que ele tinha lido antes era Ibsen e ele achava que Ibsen não interessava. Quando Ariano leu Lorca, aí pensou: “Tem um caminho que me interessa”. As primeiras peças de Ariano, como *Uma Mulher vestida de Sol*, são fortemente influenciadas por Lorca. Era um eco de uma tragédia Lorquiana. Eles vão sofrer também significativa influência de

²⁴⁷ REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Tese (Doutorado em Letras: Teoria da Literatura) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2008.

Synge, autor central da renovação teatral na Irlanda, muito interessado pelas tradições populares de sua terra.

Hermilo e Ariano tinham como referências alguns autores que valorizavam o popular, que eram ao mesmo tempo modernos e tradicionais e que criavam um Teatro que tentava falar com o povo. Ser popular, então, era tentar falar com o povo, dar ao povo o que o povo não entendia, porque o povo já tinha o próprio teatro deles. Dentro do projeto do Regionalismo, há ainda o Nacional Popular, olhar para as suas próprias raízes para tentar fortalecer uma nação. Lorca propôs *La Barraca*. Mas, foi assassinado jovem. Ele vira um modelo, um mártir, quase um “santo” que a juventude do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP)²⁴⁸ vai cultivar, idolatrar. Então, nada mais natural do que eles se recusarem, *a priori*, a se apresentar no Santa Isabel, que era o teatro frequentado pelas classes mais privilegiadas. O TEP também é muito importante, porque, de certa forma, dá início, no Brasil, a ideia de Teatro de Grupo, como mais ou menos entendemos a partir dos anos 1990. O que era esse Teatro de Grupo? Um bando de gente que se reunia para criar uma pedagogia, uma poética e uma política próprias. Esse era o trabalho do TEP. Eles começam a se apresentar em hospitais, escolas, fábricas, presídios... Vejam que coisa atual! Eles faziam teatro em presídios, espaços não-convencionais e, claro, também em casas de espetáculos.

Porém, naquela época, eles eram um bando de jovens idealistas. Hermilo era uns 10 anos mais velho do que os outros integrantes do grupo. Quando ele passa a fazer parte do TEP, já estava com quase 30 anos e o restante do pessoal estava na faixa dos 20. Com ele estavam Joel Pontes, Ariano Suassuna, Laurênio de Melo, Capiba e Aloísio Magalhães. Era um time impressionante. Só gente que de alguma forma está no centro da cultura brasileira do século XX. Pessoas fundamentais. Então, inspirados pelo modelo de Lorca, de ir ao povo levar alta cultura — uma cultura renovada pela modernidade, mas que não abandonasse a tradição —, eles fundam a Barraca. Conseguem construir uma barraca de lona, com palco, e vão para o Parque Treze de Maio, um parque importante na região central do Recife. A Barraca foi construída com a intenção de que pudesse circular muito, mas sua estrutura era pesadíssima. Eles não conseguiam montar e desmontar. Por isso, virou um teatro no parque e ali eles fizeram suas apresentações. Não consigo dizer que audiência eles tiveram, nem há registro suficiente para tanto. As poucas fotos que sobraram mostram grupos relativamente pequenos, muitos intelectuais, jovens de classe média,

²⁴⁸ O Teatro do Estudante de Pernambuco é fundado em 1940, por estudantes da Faculdade de Direito do Recife. Em 1945, Hermilo Borba Filho, é convidado a se tornar diretor artístico da companhia (CARVALHEIRA, 1986).

estudantes. Mas, acho que o povo também transitou por ali e viu espetáculos, tomou notícia daquilo.

No entanto, o idealismo do TEP acaba quando os integrantes começam a se casar, ter que trabalhar, ter filhos. Hermilo vivia cheio de dívidas. Ele já era casado, já era pai de família e as dívidas eram tamanhas, a confusão na casa dele era tão grande, que ele não aguenta. Fecha tudo e em 1952 vai embora para São Paulo, atrás de emprego. Lá ele vai ser crítico e jornalista e vai também dirigir peças para sustentar sua família. Ele retorna ao Recife quando o curso de Teatro da UFPE é inaugurado, em 1958. Ariano o convence a voltar, dizendo: “Olha, você tem emprego lá. Você vai dar aula no curso de Teatro”. Ele não queria voltar mais, mas ele volta e aí começa a gestar a ideia do Teatro Popular do Nordeste (TPN). Em meu livro *Teatro Popular do Nordeste: o palco e o mundo de Hermilo Borba Filho*²⁴⁹, digo que o TPN era um braço extensionista da Universidade Federal. Isso ficou muito claro para mim nessa pesquisa, porque quase todos os integrantes eram da Federal, professores ou alunos. Qual era o objetivo manifesto deles? Era elevar o nível da formação de público, da discussão estética no Recife. Porém, esse caráter extensionista não era nada oficial. Mas, na prática era isso.

Eles começam a fundar o TPN no final de 1959. A primeira peça é de 1960 e ainda não existia o Serviço de Extensão Cultural - SEC, que o reitor João Alfredo vai criar para Paulo Freire. Com a SEC se institucionaliza a ideia de extensão no Brasil. O próprio conceito de extensão depois vai ser colocado em perspectiva por Paulo Freire, pois ele vai dizer que não devia ser extensão, mas comunicação. A ideia inicial era de que a universidade tinha um saber e devia levar o saber a quem não tinha: “vamos alfabetizar, vamos dar cultura!”. Mas, Paulo Freire logo vai ver que ali havia um problema, que não era bem assim, que tínhamos que promover a comunicação, abrir um diálogo com a sociedade.

Acho que Hermilo e o grupo do TPN tinham essa mesma ideia. Eles pensavam: “há um saber na Escola de Belas Artes, no curso de Teatro, que precisa chegar à sociedade”. Então, começam a fazer um teatro que era muito diferente do que tinha aqui. Era diferente das manifestações dramáticas populares, que na época eram uma diversão muito presente na vida dos pobres. Havia vários grupos de mamulengo e de bumba-meu-boi, especialmente nas periferias. Peguei um pouco disso na minha infância. Havia muitas festas populares, que depois reduziram muito. Era diferente também do teatro de elite, que quem fazia era Valdemar de Oliveira e o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), com

²⁴⁹ REIS, L. A. V. P.. **Teatro Popular do Nordeste**: o palco e o mundo de Hermilo Borba Filho. 1. ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco - Cepe, 2018.

grandes encenadores. Eles contrataram Ziembinski, Willy Keller, Flaminio Bollini, entre outros. O TAP era, de certo modo, o TBC do Recife. Mas, o TPN chegava com uma proposta diferente, com uma poética bem diferente, de um teatro sem cortina, luz branca. Hermilo sempre foi um leitor muito ávido de teoria teatral. Ele é um dos primeiros leitores de Brecht e de Artaud no Brasil...

A aproximação de Hermilo às ideias de Brecht em certa medida contribui para que Ariano se afastasse do TPN. Ariano nunca quis conversa com Brecht, e Hermilo se interessava muito pelo autor alemão. Embora Hermilo não parasse de dizer que, para ele, era mais importante o Capitão Antônio Pereira²⁵⁰ do que Brecht, o diretor do TPN tinha grande admiração pelo teatro brechtiano. Na verdade, todo teatro popular é um tanto épico, e Brecht foi justamente beber nas formas populares. Hermilo diz: “O meu modelo é o capitão Antônio Pereira”, defendia uma primazia do popular, mas os espetáculos que ele criava continham uma inegável poética brechtiana. Alguns espetáculos do TPN utilizavam, por exemplo, figurinos monocromáticos, máscaras, atores lendo as manchetes do jornal, ou seja, as características mais recorrentes de certa cartilha brechtiana.

Enfim, voltando à questão da relação do TPN com a UFPE, em 1958 é criado o Curso de Teatro da UFPE. Era bacharelado, com 2 habilitações: dramaturgia e interpretação. De dramaturgia acho que só foi possível formar uma turma. Já a habilitação de interpretação ainda durou muitos anos. Minha mãe é da segunda turma de interpretação. Entravam poucos alunos e formavam-se pouquíssimos. Minha mãe formou-se só, na turma dela. Em dramaturgia acho que só se formou o Osman Lins²⁵¹, o que já justificaria a existência do curso. Osman se formou e seu trabalho de conclusão de curso foi *Lisbela e o Prisioneiro*, e ele produz uma dramaturgia importantíssima. Logo o curso de Dramaturgia morreu, por inanição. O curso de interpretação ainda continuou. Mas, quando ocorre o golpe de 64, os militares logo desmobilizam tudo e transformam o bacharelado em um curso livre, de extensão. Posteriormente, em 1975, é criado o Curso de Licenciatura em Educação Artística/Artes Cênicas, que desde 2011, passou a se chamar Licenciatura em Teatro, e que segue até hoje.

Hermilo esteve no centro do nascimento do Curso de Teatro, em 1958. A equipe de professores era extraordinária. Faziam parte Hermilo, Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, Joel Pontes (os quatro haviam sido do TEP) e Valdemar de Oliveira. Era um timaço. Mas, claro, quando acontece o golpe militar, a Escola de Belas Artes é toda

²⁵⁰ Antônio Pereira da Silva (1889-1981), mestre pernambucano de boi.

²⁵¹ Osman Lins (1924-1978), importante romancista, contista, dramaturgo e ensaísta pernambucano, que se radicou no estado de São Paulo, a partir de 1962.

desarticulada. Trabalho no Centro Cultural Benfica e o antigo prédio da Escola de Belas Artes fica exatamente na frente. É um casarão do século XIX, muito bonito, cujas costas dão para o rio Capibaribe. Hoje ele é sede da Facepe, a Fundação de Pesquisa do Estado de Pernambuco. Ali trabalhou Paulo Freire, pois lá ficavam ainda os cursos de Letras, Arquitetura, Teatro, Música e Artes Plásticas. Ainda frequentei a Escola de Belas Artes quando pequeno. Minha mãe estudou naquele prédio. Ela se formou em Interpretação antes de eu nascer, mas, mesmo depois de formada, sempre esteve presente na Escola de Bela Artes. Depois, minha mãe, já com 40 anos, entra no curso de Licenciatura em Educação Artística/Artes Cênicas. Ela é da primeira turma dessa Licenciatura. As primeiras aulas desse curso ainda foram dadas lá no antigo prédio, porque o prédio atual, do Centro de Artes e Comunicações (CAC), ainda estava sendo construído. O Curso só veio para o *campus* da UFPE mesmo entre 1976 e 1977.

O período da Escola de Belas Artes foi um período fantástico e muito tenso. Todas as contradições que o Brasil tem estavam ali muito explícitas. Esses jovens, já não tão jovens, dos anos 1960, tentando entender tudo aquilo, de dentro do olho do furacão. Junto com Miguel Arraes e Germano Coelho, Hermilo e Ariano fundam o Movimento de Cultura Popular (MCP), mas, poucos meses depois, saem do movimento, porque ambos eram anticomunistas. O argumento de que o comunismo suprimia as liberdades individuais para eles era inegociável. Já tinham notícia de que o comunismo tinha passado por cima do indivíduo, embora na época ninguém soubesse muito bem de Stalin, de tudo que aconteceu de ruim nas experiências concretas de um governo comunista. Mas, eles já negavam o comunismo com muita força e isso descrevo claramente no livro. Eles começam a chamar aquele tipo de teatro de *arte alistada*, uma arte completamente subjugada a uma missão política. Embora os dois reconhecessem a força política da arte, eles não queriam trocar poética por política. Aí, rompem com o MCP e a coisa vai se acirrar ainda mais.

A disputa entre TPN e MCP gerou uma leitura de que o TPN seria “de direita”, porém a história logo vai mostrar que eles não eram de direita e, inclusive, eles vão ser extremamente perseguidos pelo golpe militar. Mas, a situação entre TPN e MCP piora por conta de uma briga pessoal entre Hermilo e Germano Coelho, que era presidente do MCP. Houve um desentendimento em torno de Paulo Freire. Germano tira Hermilo de um cargo — porque Hermilo tinha um cargo remunerado na Prefeitura do Recife — e põe Paulo Freire, porque precisava mantê-lo vinculado ao Movimento. A indicação de Paulo Freire para um cargo era altamente justificável, pois ele teria uma contribuição gigantesca para o trabalho do MCP e era uma forma de garantir que ele pudesse se manter no Recife, trabalhando. Mas Hermilo fica furioso com isso, pois disse que foi muito mal tratado — e deve ter sido

mesmo. Hermilo conta que chegou para trabalhar e já tinham tirado tudo da mesa dele. Ninguém nem o avisou. Nesse momento, ele já estava afastado do MCP e, depois da perda do cargo, ficou com raiva de Germano Coelho.

É quando Hermilo escreve *A Bomba da Paz*, uma peça que ninguém mais vai ler, porque Hermilo a executou, a excluiu de sua dramaturgia, o que acho uma pena. Sua viúva, Leda Alves, a pedido do autor, não deixa essa peça circular. Mas, em meu livro sobre o TPN tem muita notícia da peça, a fortuna crítica é imensa. Pelas críticas de jornais é possível recompor quase toda a peça. A ideia dele era fazer uma grande crítica de tudo o que estava acontecendo no momento. A peça foi muito odiada pela esquerda. Eu li a peça, pois meus pais trabalharam nela, e pude ver que ele é muito corrosivo com a direita também. O modelo era Aristófanes, a comédia antiga. Ele está fazendo uma paráfrase com o texto *A Paz*, de Aristófanes. Ele detona as personalidades do Recife, como Aristófanes fazia com as personalidades da Grécia, de Atenas. Aí a peça cria um grande problema, porque ela é mesmo muito agressiva. Ele imediatamente vê que prestou um desserviço, porque fazendo aquilo ele fragilizou quem era mais fraco, que era o MCP. A peça toda é muito cantada, as melodias são de Capiba e as letras são de Ariano. Então, era um projeto do TPN inteiro de atacar o MCP, não só de Hermilo. Mas, realmente a peça era muito agressiva. Chamavam o pessoal do MCP de “veados cor de rosa”, por exemplo. Era homofóbica, embora também atacasse muito a direita, a Igreja Católica e os empresários. A peça era pra “jogar merda no ventilador” e de fato isso aconteceu.

Logo Hermilo percebeu que, com aquela confusão toda, ele ajudou quem estava gestando o golpe militar. Durante sua vida ele deu várias entrevistas demonstrando arrependimento. Ele vai dizer que a peça foi uma perda de energia, que foi inútil, que foi um equívoco muito grande, mas ele a fez e foi o momento mais tenso do TPN. A ideia inicial dele foi queimar todos os escritos. Ainda bem que meu pai guardou. Penso que ela deveria ser publicada, como um documento histórico. Mas, Leda não deixa, ela diz: “prometi a ele no leito de morte”. Quando acontece o golpe militar, em 1964, realmente o quadro fica muito mais claro para Hermilo e para todo mundo.

Aí é curioso, porque Ariano Suassuna vai ajudar Luiz Mendonça, do MCP, a fugir, porque o tio da mulher de Ariano era um grandão aqui do exército, algo assim. Então, Ariano praticamente salva Luiz Mendonça, porque se ele fosse preso, talvez tivesse morrido. Luiz Mendonça e Ilva Niño, sua companheira, fogem para o Rio de Janeiro com documentos clandestinos. No Recife, o pessoal do TPN vai acolher os atores do MCP, que anteriormente se opunham a eles. É um movimento muito bonito, porque aí vem para o TPN, Joacir Castro, que era um dos líderes do MCP e foi preso e torturado. Posteriormente, ele vai ser

uma figura muito presente no TPN. Vem Moema Cavalcanti, que foi muito perseguida pela ditadura. Vêm Ida Korossy e Evandro Campelo, sendo este último preso e torturado. Todos esses vão trabalhar com Hermilo. Teca Calazans, a cantora, que era do MCP, vai viver dentro do TPN. A sede do TPN, desde quando é inaugurada, em 1966, até seu fechamento, em meados de 1970, vira um lugar de resistência.

Era um lugar que unia as esquerdas, se é que alguém pode unir as esquerdas. Mas, as pessoas iam para lá como um lugar de resistência e os espetáculos falavam por si só. Hermilo monta *Antígona*, *Andorra*, *Santo Inquérito*, todas peças que denunciavam a situação que o Brasil estava vivendo. É um momento muito rico. Mas, quando inauguram a sede do TPN, o grupo esquece de vez a rua. A ideia deles agora, como a de Jean Vilar, era tentar trazer os pobres ali para dentro. Essa ideia nunca ia dar certo.

O fato é que a década de 1960 foi um período de tensão política e poética muito grande aqui no Recife e, quanto mais reviramos os documentos, mais percebemos isso. A ideia de “popular” era uma grande disputa no Recife, pois todo mundo queria dizer o que era popular e ser dono do popular. Isso aconteceu no Brasil, de uma forma geral, e aqui apareceu com uma força maior. Em um artigo do Jornal do Commercio, o professor Flávio Brayner, um pesquisador da pós-graduação de Educação da UFPE, que vem estudando muito esse período, faz uma resenha rápida do meu livro sobre o TPN e debate o que era popular nas mãos de nós, intelectuais, e as consequências dessas visões de popular. O Teatro Popular do Nordeste era feito numa salinha de 90 lugares, por intelectuais de classe média, para intelectuais de classe média. Essa é a grande angústia de Hermilo, porque no final da vida ele foi dizer: “olha, nunca consegui chegar ao povo”. Eles faziam mil campanhas, davam ingressos e as pessoas não iam. Quando iam, ele mesmo descreve que ficavam muito deslocadas naquele ambiente. Em 1962, na época da oposição ao MCP, o TPN levou suas peças à periferia e foi, em geral, um desastre. Aquilo não comunicava, não fazia sentido. Há histórias ótimas, algumas das quais cito no livro. Mas, obviamente, eles viam que aquilo era uma idealização do popular. O próprio nome do TPN era uma paráfrase ao Teatro Nacional Popular francês, de Jean Vilar. O próprio TNP francês também passou por várias contradições e levou uma paulada muito grande no maio de 1968. Talvez no Recife, o dado de realidade tenha vindo logo no pré-golpe.

Enfim, é um período fascinante, é um período que ainda nos interpela. Ainda não entendemos esse período. Precisamos gastar mais tempo pensando nisso para entender o Brasil, entender tudo o que está acontecendo hoje, os perigos que enfrentamos hoje. Atualmente, uma massa muito grande, buscando alguma forma de expressão, é capaz de eleger um Bolsonaro. É capaz de eleger um Bolsonaro porque ele vem falando para as

peessoas que de uma forma se sentem completamente abandonadas e não se inserem em nada. São frutos de uma sociedade muito desigual e que não conseguiu dar conta disso. Mesmo o governo do PT, que obviamente se ocupou disso, teve conquistas tímidas. Foram quase 16 anos, poderia ter tido um resultado mais significativo, especificamente no campo da educação... Nesse momento sou muito crítico, porque foi muita atenção à economia, à inserção pelo consumo e tal. A educação também se pautou um pouco por essa lógica de expandir, de incluir, mas isso foi tímido, frente ao que poderia ter sido... Ainda mais se pensarmos que o Lula chegou a ter quase 100% de aprovação! Naquele momento, uma grande reforma na educação poderia ter sido algo de impacto muito maior. Não quero julgar, porque sei também que os entraves são tremendos, pois temos toda uma bancada de políticos que representam um atraso tremendo. Mas, o fato é que essas dificuldades eram veementes.

Hoje vivemos o resultado da sociedade pós-escravocrata, que criou castas muito separadas e que ali em meados do século XX começam a nos interpelar: “Olha, nós, escravos, estamos aqui!”. Agora, eles têm que falar, têm que existir, eles são cidadãos. Eles têm que se expressar poeticamente. E Hermilo, já nos anos 1940, estava muito atento a isso. Ele começava a olhar para as manifestações do povo, não como folclore, mas como arte. Ele começava a dar nomes aos mestres, porque até então ninguém tinha nome. A dimensão autoral das brincadeiras não era reconhecida: era brincadeira do povo. Ele começa a ver que tem a arte do mestre tal, que é autoral, é diferente. Isso é uma grande contribuição que ele dá e que hoje, aqui na cultura de Pernambuco, as pessoas são sensíveis a isso. As pessoas reconhecem o Mestre Nuca, vários mestres. Sabemos que há uma dimensão autoral nos brinquedos populares e isso se deve muito a Hermilo. Mas, isso não foi fácil. Na década de 1940, ele organizava umas coisas ótimas, que eram umas sabatinas públicas. Há um episódio – sobre o qual escrevi em um artigo que saiu num livro lá da Federal de Uberlândia²⁵² - que ele chama o capitão Antônio Pereira, do Bumba meu boi, para se apresentar e chama também Ascenso Ferreira, o poeta, para falar sobre o Bumba meu boi. Ascenso era um estudioso, uma autoridade de Bumba meu boi. Ascenso fala e então um jornalista malandro, que estava nesse evento, pega uma fala do capitão ao final de tudo, dizendo que o Bumba meu boi não é bem aquilo que Ascenso falou. Pronto! Isso causa uma revolução. Ascenso Ferreira vai aos jornais questionar: “Que história é essa? Como não é?” Ele alega que publicou inúmeros artigos e livros sobre Bumba meu

²⁵² Reis, L.A.V.P. O “Poeta grandão” versus o “Homenzinho do Bumba me boi”: rituais, máscaras e negociações na gênese do “Teatro do Nordeste” In: BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; TELLES, Narciso (organizadores). **Teatro-Máscara-Ritual**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2012.

boi etc. Ali era um gérmen do que hoje temos muito claramente, uma disputa de fala muito grande. Às vezes até indo para um exagero, porque cada vez mais as pessoas querem falar e cada vez menos ouvir. Penso que isso acontece em todos os estratos da sociedade, mas enfim...

Uma coisa que chama muita atenção no TPN é que eles nunca pensaram em fazer espetáculo na rua. O máximo que eles fizeram na rua foi uma campanha, digamos mercadológica, de popularização do teatro. Eles contrataram um jumento e saíram pela Avenida Conde da Boa Vista, com um megafone anunciando a peça. Era uma *performance* maravilhosa! Isso aconteceu no lançamento da *Farsa da Boa Preguiça*.

Na fase em que o TPN fez um convênio com a gestão de Cid Sampaio no governo do Estado de Pernambuco (se opondo à prefeitura de Arraes e se opondo ao MCP), o grupo foi aos grêmios operários, apresentar dentro das sedes dos grêmios. Então, era uma ida à periferia. Talvez tenha havido uma ou outra apresentação em praça pública, mas recompondo o ambiente fechado, o que era muito esquisito, não funcionava. A estética deles havia sido criada para uma sala pequena.

Minha mãe conta umas situações engraçadas do período que ela fez parte do TPN. Ela me fala de umas experiências anti-ilusionistas, as quebras que Hermilo propunha. Mamãe dizia: “o povo estava muito na frente, meu filho!”. Ela conta de um espetáculo em que o personagem dizia que estava com sede. Daqui a pouco chegava dona Maria, uma senhora do público, com um copo d’água, e entrava em cena pra dar água ao personagem. Em outra situação, uma personagem mulher estava em cena e quando o marido da personagem entrava em cena, um cara do público espontaneamente denunciava: “Ela está lhe chifrando!”. Dou risadas ao lembrar dessas histórias, mas o fato é que as quebras já eram muito mais radicais, muito anteriores. Pois, é uma poética que eles conhecem, esse pessoal estava acostumado ao mamulengo, à brincadeira, ao bumba meu boi, à comunhão que Hermilo almejava recriar nos meios intelectuais.

Consigo identificar as influências do MCP e do TPN tanto no curso de Teatro da UFPE como na cena pernambucana, até os dias de hoje, porque esse caldo cultural não acabou. Ele está aqui presente na cidade. Até hoje encontramos ações e grupos identificados, herdeiros do TPN. Logo que Hermilo morre, em 1976. Marcus Siqueira, que era um seguidor dele e trabalhou no TPN, funda um grupo de teatro em Olinda, e o intitula por teatro Hermilo Borba Filho, como homenagem ao mestre. Era um grupo extremamente politizado, fazia um teatro brechtiano, do qual também vai participar Luiz Maurício Carvalheira, que era um discípulo de Hermilo. Ali do Teatro Hermilo Borba Filho, de Olinda,

sai João Denys²⁵³, que é um dos nossos professores. Hoje ele é o decano da casa, um grande encenador, dramaturgo e professor. Então, é possível ver essas linhagens muito claramente, seguindo o teatro de hoje aqui no Recife.

Você pode ver a influência no trabalho do Magiluth, por exemplo, que é o grupo pernambucano de destaque do momento. Praticamente todos os integrantes do Magiluth são ex-alunos nossos da UFPE. Sou muito fã desses atores, acho bárbaro o trabalho que eles fazem. Desde o período de estudantes eles eram muito instigantes, muito talentosos e também desaforados. Mas, você pode ver no trabalho do Magiluth coisas do MCP, coisas do TPN. Toda uma vibração, uma necessidade de se colocar como jovem. De fazer política como jovem. Isso está lá no Hermilo, no TEP. O Magiluth tem uma série maravilhosa que talvez o público de fora de Recife conheça menos, que eram as intervenções urbanas. Eram ótimas, eles iam para a rua fazendo *performances* extremamente políticas. Ali é possível fazer analogias com o trabalho do MCP. Embora já se trate de uma nova política, das minorias, das vozes silenciadas. A agressão com uma lâmpada fluorescente sofrida por um jovem gay na avenida Paulista, por exemplo, foi mote de uma das intervenções do grupo. Os meninos faziam a intervenção na Conde da Boa Vista, para ver a reação do povo. Eram várias intervenções bem desconcertantes. Então, acho que esse é o nosso teatro. Não tem como fugirmos. É impossível não reconhecermos as influências, porque essas experiências dos anos 60 foram tão fortes que, mesmo com o obscurantismo do período ditatorial, da censura, elas resistiram.

Por sinal, em grande medida, quem liquida o TPN é a censura. Porque, no TPN, devido à censura, a partir de certo momento, todas as peças foram proibidas para menores de 18 anos. E, nos últimos anos do TPN, o que estava viabilizando o sustento do grupo eram os acordos que eles faziam com escolas, então quando a censura bloqueia esse público, mina essa fonte de renda. Além disso, o CCC (Comando de Caça aos Comunistas) praticamente todo dia ameaçava que ia jogar bomba no teatro, que ia bater nos atores. Então, as pessoas tinham medo de ir ao teatro. Havia um risco real. Leda descreve num depoimento que certa feita os policiais entraram com metralhadora no teatro, para revistar todo mundo que estava lá. Havia um clima de terror e esse terror era outra forma de aniquilar aquela experiência. Mas, mesmo com a censura, esse caldo cultural está presente aqui na UFPE, está presente em mim e nos meus colegas. Mesmo para os colegas de outras gerações, como o Igor Almeida, essa experiência chega. Igor trabalhou comigo nos verbetes da Enciclopédia do Itaú Cultural. Ele fez o verbete do MCP. Era muito legal, porque

²⁵³ João Denys Araújo Leite.

ele estava descobrindo aquilo, descobrindo o que se fez no MCP.

Há um livro de Germano Coelho sobre a história do MCP, que trata um pouco desses assuntos. Ele está esgotado, mas eu tenho. Não é um livro que traga uma grande análise, mas tem um acúmulo enorme de documentos, então vale a pena ler. Germano já não tem tanta saúde. Queria muito ter falado com ele também, para ouvi-lo falar sobre o TPN, mas apenas cito um trecho de seu livro, quando ele fala de *A Bomba da Paz*. Ele fala com muita dor de *A Bomba da Paz*, pois foi muito pesado para ele. Tem uma outra pessoa interessante que também une e separa o TPN ao CPC, que é Aldomar Conrado. Ele está vivo, mas também com a saúde um tanto debilitada²⁵⁴. Ele mora em São Paulo. Fizemos também o verbete “Aldomar Conrado”, para a Enciclopédia do Itaú Cultural e me lembro que, na época, em 2008, nós entramos em contato com ele. Aldomar era um jovem de esquerda, aluno da Escola de Belas Artes da UFPE. Foi fundador do TPN, mas depois foi expulso do grupo de uma forma cruel, terrível. Ele não aceitou a parceria do TPN com o governo de Cid Sampaio, e criou uma resistência. Ele disse: “não aceito, não é possível. A gente não vai se voltar contra o MCP”, não era a política que ele queria fazer e então foi um momento muito difícil para o TPN, porque ele era um jovem, era o lado mais fraco e foi expulso de uma forma horrorosa. Depois, ele vai trabalhar no Rio, com o CPC. Vai fazer Teatro de Rua, de Fábrica, agitação e propaganda. É um cara muito brilhante, muito inteligente. Ele esteve aqui há uns 15 anos, num evento, foi quando pude conhecê-lo. Ele ocupou vários cargos no SNT, na Funarte, sempre na área teatral. Gostaria muito de ouvir Aldomar. O episódio da expulsão do TPN tive que contar *en passant*, porque não tenho dados, mas sei que foi muito ruim, foi muito duro.

Estamos num momento muito incrível, em que todo mundo precisa conhecer essa história. Porque estamos “fuzilando gente”, estamos jogando as pessoas sumariamente no lixo, às vezes a partir de um posicionamento, uma declaração. Há duas semanas fui assistir a uma peça de Carlos Carvalho, baseada num conto de Hermilo. Chama-se *Sapatos e Vestidos*. É um conto genial em que ele conta a história de uma menina negra que fica órfã em Palmares, cidade na qual ele se criou. É uma cidade fruto da cana-de-açúcar, terrível. Essa menina negra fica órfã e aos 15 anos quer ser puta. Ela almeja ser puta, porque era a única coisa que daria a ela algum sentimento de existência, algum valor. Era uma forma de ela se valorizar minimamente, para que pudesse ganhar algum dinheiro, pra comprar sapatos e vestidos. Fui ver a peça sabendo que ela tinha um potencial enorme, explosivo, de polêmica. E não deu outra.

²⁵⁴ Aldomar Conrado veio a falecer em 2018, posteriormente à realização desta entrevista.

Quando terminou o espetáculo tinha um professor, Anco Márcio Tenório Vieira, que foi meu orientador aqui em Letras, querido amigo, que havia sido chamado para fazer um comentário sobre o conto. Ele tinha acabado de organizar a antologia dos contos de Hermilo. Quando fui ver a peça, nem sabia que ele ia falar. Anco começou a falar, mas não deu 5 minutos de fala, em que ele estava tentando situar que conto era esse, que momento da vida de Hermilo era esse, uma feminista que estava do meu lado o interrompeu, abruptamente. Ela disse: “olha, nós não estamos aqui para falar sobre isso. Nós queremos falar da situação da mulher que perdura nessa sociedade machista opressora.” Anco, com uma calma que não lhe é peculiar, disse: “assim que terminar a minha fala haverá um debate, então vamos poder discutir mais o espetáculo. Agora, estou apenas situando o conto na obra de Hermilo”. Quando essa mulher, que estava do meu lado, estava se acalmando, uma jovem feminista que estava mais embaixo, se levantou com o dedo em riste e disse: “Olha, a gente não quer mais saber dessa conversa de poética, de literatura. A gente quer discutir o que essa peça traz.” E era uma fala no estilo dessas feministas da nova geração, com “Foda, cara***, pqp”, muitos palavrões. Pois, essa menina dominou a fala por uns 5 minutos e um escritor que estava na plateia, Ronaldo Brito, ficou com raiva e mandou ela calar a boca. Ronaldo disse: “Você está sendo mal educada. Tem um professor que foi convidado para falar...”. Aí houve um bate-boca, a menina deu um chilique e saiu, dizendo: “A gente não vai poder falar, não? Então, eu saio!”. Anco retoma a palavra, não deu mais nem 3 minutos de fala, um rapaz negro, que estava sentado também perto de mim, se levantou e disse: “Olha, essa discussão de literatura, de poética, não nos interessa. A gente quer falar aqui da situação do negro. E, outra coisa, essa plateia aqui, majoritariamente branca, estava rindo de piadas racistas nessa peça”.

A meu ver, a peça não tem nenhuma piada racista. O conto é de uma contundência dilacerante, mostrando uma cidade trucidando uma jovem negra órfã. Mas, ela é uma jovem bonita, gostosa, assediada e logo descobre pragmaticamente que tem que ser puta, que é o lugar que a cidade destina para ela. Esse jovem negro não aceitou essa representação. Considerou que a peça era cheia de piadas racistas e disse: “E outra coisa, se a gente não vai poder falar, eu vou embora também.”. Se levantou e foi embora. Então, são tempos muito parecidos com o 1962 do Recife. Há uma dificuldade muito grande de diálogo e erram-se os alvos, porque Anco Márcio é uma pessoa engajada, que quer que a situação mude, se preocupa com as opressões. Mas, a urgência daqueles jovens ali, faz eles errarem o alvo, politicamente falando... Não tenho *facebook*, mas tenho certeza que eles chegaram em casa e escreveram um textão chamando Anco Márcio de reacionário, machista, branco.

Uma intolerância muito grande, sabe?! Até falei no IV Congresso Internacional Sesc de Arte/Educação semana passada, numa mesa em que eu estava, juntamente com o Carlos Kater²⁵⁵. Era para falar do ensino da arte na educação fundamental, eu disse: “olha, acho que a gente tem que cultivar e fomentar um aspecto da arte que me parece fundamental hoje em dia, que é a escuta”. É preciso valorizar a escuta como um ato político e emancipador, porque hoje em dia todo mundo abre a boca para falar de lugar de fala, é quase um clichê. Mas, o lugar de escuta me parece subestimado. Se há uma possibilidade de emancipação, acho que ela vem pela escuta. Se não, vamos criar um mundo onde todo mundo fala ao mesmo tempo, mas ninguém se escuta. Acho que estamos vivendo esse momento. Para Hermilo nos anos 60, na briga com Germano, faltou escuta. De ambos os lados. Vamos sentar e dialogar: Quem é nosso inimigo? Estamos combatendo o quê? Isso está se replicando.

Tratando da temática popular e relacionando-a com a formação superior, penso que a UFPE, como todo ensino superior brasileiro, está aprendendo a lidar com a entrada de pessoas que não frequentavam esse espaço há 10, 15 anos. Quando estudei aqui, as pessoas que também estudavam aqui eram de classe média ou classe média alta. Eu era talvez o mais “preto” da minha turma²⁵⁶. Da mesma forma, quando você vai nas escolas de elite aqui do Recife, parece que você está na Escandinávia. Tem uma do lado da casa da minha mãe, com a qual me divirto muitíssimo. Fico olhando: “meu Deus, como a Escandinávia é perto! Todos são brancos!”. Dá vontade de pichar na porta: “onde estão os negros?”, como perguntou Sartre. Aquilo é impossível, numa cidade negra como Recife, todos são brancos! Mas, as crianças em si, não têm culpa. É a realidade delas.

Enfim, a universidade passou por uma tremenda transformação, importantíssima, fundamental para dar um dado de realidade e parecer mais uma universidade brasileira. Mas, isso aconteceu sem o devido preparo. Cursei Jornalismo na UFPE, era um curso de jovens de classe média e bichos grilos, que questionavam um pouco a situação, mas eram todos muito bem “situados”. Tinha alguns estudantes de classe média mais baixa, como eu. Mas a maioria era de classe média alta. Antes, tinha estudado Economia, fiz o curso até o terceiro período. Economia era um curso mais elitizado, tinha milionários, filhos de políticos. São pessoas que vão lidar com a riqueza.

²⁵⁵ Educador e musicólogo, atuou em diversas instituições como Unesp e UFMG. Atualmente é professor visitante na USP.

²⁵⁶ Luís é moreno, mas, no contexto brasileiro e nordestino, provavelmente tem passabilidade de branco ou de pessoa não-negra

No entanto, a Licenciatura em Teatro, é um curso periférico. Há alguns anos, quando as ações afirmativas de inclusão, como as cotas, começaram a acontecer, nós, professores do curso de Teatro, fomos tomando sustos por aqui. Um susto, que eu compartilhei com outros amigos também, foi um dia encontrar um aluno meu, para o qual eu tinha acabado de dar aula, vendendo água no sinal. Sol de meio dia e o cara lá vendendo água no sinal. E não era campanha para arrecadar fundos para viagem ou para montagem. Nada disso. Era a profissão dele. Ele já era pai de família, já tinha duas crianças. Aquilo me deu um choque tão grande, que eu pensei: “Poxa! Essa semana eu dei para ele um ensaio de um filósofo francês pós-estruturalista e o cara está vendendo água no sinal! Quando esse cara vai ler aquele ensaio? Como dialogar com essa realidade?”

Todos nós temos que parar para repensar o ensino superior. Eles entraram, estão aqui, conquistaram esse lugar. Têm muitos méritos e nos interpelam. Eu não posso regatear, subtrair ou baratear o ensino. Não é justo com eles. Tenho que dar o melhor para eles, mas obviamente o ensino é um diálogo e eu preciso saber que ele vende água no sinal. Eu preciso olhar o mundo pelos olhos dele. Eu pensei: “estou falando com as paredes!”. Acho que tem muitos professores aqui que estão falando com as paredes, que não conseguiram ler esse público, porque vieram de outra história, de outro tempo, de outra classe social, outra crença do que é ensino, da sua responsabilidade como professor. Então, tem gente aqui que está reprovando todo mundo dizendo: “Não posso mentir! Eles não estão aprendendo!”. Pois, eles não fizeram a leitura de Foucault, de Deleuze, não leram sei lá o quê... E eu estou inserido nesse movimento, tenho pensado muitíssimo sobre tudo isso, sobre o que é popular.

Essa geração pobre, preta, que entrou aqui na universidade, não conhece o bumba meu boi, não vai para o cavalo marinho de Mestre Salu, porque quem vai para lá é, sobretudo, turista. Eles conhecem é banda brega, a internet, as referências midiáticas, massivas. Mas, são meninos muito instigantes, muito inteligentes, que trazem para nós um olhar sobre o mundo que nos falta. Está sendo rico esse processo. Não vamos idealizar e achar que é fácil. Não é fácil, é tenso. Mas, tenho tentado ouvi-los. Tenho tentado me calar mais e ouvir. Ouvir o que espera de um curso de teatro um cara que vende água no sinal, que mora numa favela. Depois soube da história dele. Ele tinha tentado esse vestibular 7 vezes. Ele é um vencedor! Ele rompeu com toda a lógica. Ele é a menina de Palmares que disse “não vou ser puta”! Ele poderia estar vendendo droga, poderia ter entrado no crime. Já poderia ter morrido. Esse cara está tentando algo digno para a vida dele.

Esse fato de encontrar o estudante vendendo água no sinal aconteceu logo no primeiro semestre. Dei uma disciplina teórica para a turma dele. Ele ia reprovar. A prova

dele indicava que, obviamente, ele não tinha lido nada do que pedi. Mas, mesmo assim o passei, porque a universidade tinha acabado de aprovar uma resolução interna que se a pessoa reprovar em todas as disciplinas do primeiro semestre ela é expulsa. Era uma nova regra de jubilamento. Aí joguei uma nota mínima para ele passar. Mas, claro, aquilo também me provocava eticamente, porque o cara nem conseguia fazer as leituras mínimas da disciplina. Mas, o passei e não me arrependo. Ele conseguiu aos trancos e barrancos concluir o curso. Levou acho que uns 10 anos aqui dentro. Acho que ele foi da primeira leva de cotas. Não sei o que ele vai fazer com esse curso. Acho que ele continua vendendo água no sinal. Não acredito que vá ser empregado na área teatral, pela própria história que ele carrega no corpo e na vida. Mas, algo aconteceu com ele e a geração dos filhos dele já vai crescer com outra perspectiva. Vai saber que o pai deles tem um diploma.

Era tão curioso o que ele trazia para nós durante as aulas, quando ele se manifestava. A referência dele eram as telenovelas da Rede Globo. Ele adora novela da Globo e tem uma memória enorme. Sabe o nome de todas as novelas, todos os atores, todos os personagens. Às vezes, todo mundo da sala ria, porque ele vinha com uma referência dessa. Mas, comecei a dar valor. Falei: “Ótimo, teledramaturgia!”. Porque, de fato, novela da Globo também não é para ser menosprezada. Ali tem um acúmulo de saber político e poético. A coisa mais fácil seria dizer: “Não, meu caro, isso aí não nos interessa!” Mas, acho que temos que dizer: “O que nos interessa nisso que ele está trazendo?” Vamos discutir essa novela da Globo. Tem grandes atores? Tem maravilhosos atores! Grandes dramaturgos. Talvez a melhor tecnologia do mundo. O que tem sido feito nas novelas? Então, temos que estar atentos a essas novas ideias de popular, não sermos preconceituosos. O Flávio Brayner, no artigo do Jornal do Commercio que citei anteriormente, vai falar justamente do popular, é o que ele destaca no meu livro sobre o TPN. Não somos nós, intelectuais, que vamos dizer o que é popular. O povo está dizendo para nós o que é popular e isso nem sempre nos agrada.

Hermilo tem várias polêmicas sobre o tema do popular. Ele entrou nesse debate e foi mudando. Uma coisa que admiro em Hermilo é a capacidade de ele mudar e dizer que errou. Ariano nem tanto, mas Hermilo foi mudando. Há uma polêmica de Hermilo, em uma ocasião em que ele foi ver um mamulengo. No mamulengo há muita pancadaria, os bonecos se agridem muito. Numa dessas brincadeiras que ele assistia, acho que nos anos 1970, o mamulengo não entrou com um pau, entrou com uma garrafa de Coca-Cola, para bater no outro. Aí criou-se todo um debate. Alguns questionavam: “Por que a Coca-Cola está dentro do mamulengo? Vai desvirtuar!”. Mas, Hermilo defendeu a inserção, achou maravilhoso, porque os artistas inseriram um elemento rico da cultura pop, massiva, e isso

mostra que eles estão vivos. É possível até fazer uma leitura muito política disso, de um batendo no outro com uma garrafa de Coca-Cola.

Acho que a gente tem que tomar alguns cuidados em não congelar o popular. Por exemplo, existe, de certa forma, no Recife, um projeto de classe média alta, de gente que mora no Poço da Panela²⁵⁷, de “cultuar” a cultura popular e torná-la estanque, linda, bonita. São os maracatus de classe média. Bem limpinhos, quase brancos. Aquilo não faz sentido na vida daquelas pessoas. Ou elas vão para aquilo para dar algum sentido à vida delas. Mas, não é como o maracatu foi. É uma cultura popular idealizada, que infelizmente é muito forte no Recife.

Hermilo também trata disso. É muito fácil vender a cultura popular como turismo e isso é horrível. Na última vez em que fui para o terreiro do mestre Salu²⁵⁸, só tinha paulista e carioca. Pessoas tirando foto, *selfie*. Não me interessa aquilo, sabe?! Hermilo morre em 1976 e na última entrevista que ele dá, no mesmo ano, ele está muito desiludido, achando que só errou na vida e que o teatro do povo é o teatro do povo. Que o povo não precisa de nenhum de nós, de nenhuma mediação, que não temos o que fazer sobre isso. Mas ele estabeleceu pontes e diálogos muito preciosos. Então, era ótimo o respeito que ele tinha pelo Capitão Antônio Pereira, que era uma pessoa com quem ele almoçava, aos sábados. Ele sentava pra conversar mesmo, falava de futebol, do cotidiano... Como amigo! Ele não sentava com ele para fazer entrevista ou coletar material de pesquisa. Um exemplo diferente aconteceu com mestre Salu, que, no final da vida, acertadamente, estava cobrando para dar entrevista. Ele já não aguentava mais o assédio das pessoas, da academia, todo mundo de lá. Ele começou a cobrar e as pessoas ficaram com raiva. É ótimo, pois era o trabalho dele, ele tinha que cobrar. Mas, Hermilo queria conversar com o Capitão Antônio Pereira, ouvir suas histórias, que eram ótimas.

Enfim, acho que nossa missão é ensinar teatro nesse lugar em que estamos, em universidades periféricas, no Brasil em que estamos. É muito desafiador. Tão desafiador que acho que estou no momento de me calar e de ouvir, porque minhas convicções pequenas, que já tive, estão se esvaindo, diante desse aluno que vende água no sinal. Para mim, isso foi um choque muito grande... de realidade.

²⁵⁷ Bairro de classe média da zona norte do Recife.

²⁵⁸ Manoel Salustiano Soares (1945-2008), conhecido como Mestre Salu, brincante, rabequeiro e artesão, foi um dos maiores dançadores de cavalo-marinho da região da zona da mata norte de Pernambuco, além de ser considerado um dos grandes nomes do maracatu em Pernambuco e uma das maiores autoridades em cultura popular no estado.

Ainda tratando do debate acerca do popular, mas em outra perspectiva, fiz o meu TCC de Jornalismo sobre um grupo de teatro muito curioso aqui da cidade, chamado Trupe do Barulho. É um grupo de teatro que vem das periferias. São pessoas muito talentosas e que na época estavam em cartaz com um espetáculo que é a maior bilheteria do teatro pernambucano de todos os tempos, chamado *Cinderela - A História Que Sua Mãe Não Contou*. O que é essa Cinderela? O mito da Cinderela feito por travestis. Essa Cinderela fez tanto sucesso que virou programa de rádio e hoje é programa de televisão. O programa passa no SBT local, depois do almoço. É um programa diário, que é exibido há mais de dez anos e que, dizem, chega a bater a audiência da Globo no horário.

Mas, quem do meio acadêmico assiste ao programa ou à peça deles cai duro. Porque é um ritual de autoflagelação, como chamo no meu estudo. É só piada homofóbica, racista, contra pobre. Tudo o que diverte a classe média, o grupo dá ao público. O meu mestrado também foi sobre esse grupo. Mas, de certo modo, eu via positivamente essa experiência. Acho que Hermilo teria visto também. Primeiro, porque são grandes atores. Digo aos meus alunos: não há política sem poética, se você não se fortalece como artista, as suas ideias vão circular em âmbito muito restrito. Eles conseguem dar essa rasteira. Eles se impuseram na sociedade. Então, no auge dessa peça tinha carro importado na frente do teatro, a burguesia se divertia muitíssimo, ia várias vezes assistir ao ritual de afirmação. Porque, ao público, era dito: “você nem é pobre, nem veadado, nem preto, nem ignorante. Você está salvo vindo assistir a nossa peça”. Eles davam esse conforto à plateia. Ao mesmo tempo, inseria no imaginário dessa cidade a figura da travesti.

Eles faziam todas as concessões, mas não é pouca coisa haver um programa de televisão diário apresentado por uma travesti, que é amada pelas crianças, por exemplo. Todo o universo desse programa de televisão é a periferia. Eles riem da periferia, da pobreza, da precariedade geral. Então, esse popular tem que ser levado em conta. Me lembro que quando fui propor esse TCC as pessoas disseram que isso era lixo. “Por que você vai falar sobre isso?” Isso não era um assunto que se falava aqui nos anos 1990. Meu projeto foi recusado por alguns professores. Até que uma professora, Maria Luiza Nóbrega, disse: “Eu topo fazer esse trabalho com você” e me orientou. Mas, aquilo não era assunto para a universidade. Hoje isso não só é assunto, como essas pessoas estão dentro da universidade e têm algo a dizer. Elas têm uma subjetividade, têm uma política do *self*, de estar presente com todas suas contradições.

O que gosto também na Trupe do Barulho é que eles não deixam os rótulos caírem sobre eles. Quando começam a ser rotulados, já dão uma rasteira, já são outra coisa. Eles têm uma autonomia de voz muito legal, muito desconcertante. Eu estava num debate com

Renata Carvalho, há umas 3 semanas, e perguntei se ela conhecia a Trupe do Barulho. Ela disse que conhecia e que aquilo era um grande desserviço para a causa. Não concordo com ela, mas entendo seu posicionamento. Ela disse que eles só ridicularizam a travesti. Acho que sim, eles ridicularizam a travesti, mas inserem a travesti onde antes ela não existia. O fato de as crianças de classe média do Recife terem contato, ainda que midiático, com uma travesti, por exemplo, é algo interessante de se observar. Me lembro o susto que tive com uma propaganda de uma papelaria em época de matrícula de escola. Era uma papelaria de classe média alta, que vende livros para os colégios mais caros aqui do Recife. A propaganda da papelaria era apresentada pelo ator Jason Falace, montado como a Cinderela. É muito louco! É surreal! Então, essas contradições nos interpelam... Elas devem entrar na universidade também, sem preconceito, porque são manifestações do popular. Não vamos ficar idealizando o popular que não existe. Capitão Antônio Pereira não existe mais. O brinquedo popular não é mais aquilo. Os filhos de Salu estão na mídia, estão no *facebook*, fazendo coisas incríveis como artistas.

Em Pernambuco isso é uma ferida aberta, porque nós temos todas as apropriações do popular e ao mesmo tempo todas as negociações e negações do popular, em suas múltiplas realidades. Então, qual cultura popular o povo do Poço da Panela²⁵⁹ quer consumir? É Antônio Nóbrega²⁶⁰? Mas, na periferia, se você botar Antônio Nóbrega e a banda do MC Sheldon²⁶¹ ao mesmo tempo, é provável que o povo vá assistir ao MC Sheldon. O MC Sheldon é só machismo, “pegar novinha”, é culto ao estupro. Uma coisa medonha. Mas, está ali e é pulsante, é forte. Reúne uma multidão. Faz sentido para uma galera enorme. Tem ali uma discussão política e poética que não pode ser menosprezada, que não pode ser escanteada. Então, nós temos um abacaxi pela frente. Um baita desafio. Somos professores num lugar ainda importante. A universidade ainda é um lugar de hegemonia, de validação, de confirmação. Essas coisas estão chegando até nós e nós não sabemos muito bem como lidar com elas. Estamos dando cabeçada.

Humildemente acho que está na hora de pararmos e tentarmos ouvir um pouco, termos coragem de nos repensar. Olho para os programas das minhas disciplinas e me pergunto se aquilo ainda faz algum sentido. O que tô propondo a esses caras? O tal estudante que vendia água no sinal foi modificado e também nos modificou. Então, acho que quando isso acontece é o melhor que o ensino pode nos dar. Quando não há

²⁵⁹ Bairro de classe média da zona norte do Recife.

²⁶⁰ Antônio Nóbrega, multiartista pernambucano, cantor, músico e dançarino, radicado em São Paulo. É fundador do Instituto Brincante, sediado na Vila Madalena, bairro nobre da zona oeste de São Paulo.

²⁶¹ Nome artístico de Sheldon Férrer, cantor pernambucano, tido como um dos expoentes do brega *funk* - subgênero do *funk* carioca surgido em Recife.

modificação, não aconteceu nada. Temos que ter muita humildade, para pensarmos o que estamos fazendo e tentarmos não nos afobar. Porque acho essa juventude mais engajada muito afobada. Claro, foram vozes silenciadas durante séculos. Então, é natural que quando se abra a panela de pressão haja um exagero, como a menina que gritou com o professor Anco Márcio.

Me lembro do episódio ligado ao *black face* do espetáculo *A Mulher do Trem*, do grupo Os Fofos Encenam²⁶². Aquilo foi muito traumático. Adoro o espetáculo, tinha assistido há uns 10 anos atrás e acho que tem uma coisa de metateatro, de história do Teatro, de uma época em que o *black face* era praticado. Mas, hoje é intolerável essa representação. Ainda não tenho um posicionamento sobre aquilo, mas vamos imaginar, no limite: não poderíamos mais fazer um filme sobre o Holocausto, porque estaríamos mostrando novamente os judeus sendo oprimidos? Sobre o conto de Hermilo, *Sapatos e Vestidos*, uma mulher do público disse que estava reforçando o estereótipo da mulata gostosa. Então, não podemos mais falar disso? Esse estereótipo deixou de existir? Como representar isso? Isso nos escapa à representação. É como se o judeu dissesse: “não quero mais ver filme de judeu sendo subjugado! Só tem que ter uma representação positiva dos judeus!”. Cara, como artista, eu tô fodido!

Escrevi uma peça, *Puro lixo, o espetáculo mais vibrante da cidade*, que foi encenada acho que há 2 anos, em homenagem a um grupo de teatro recifense que foi muito importante nos anos 1970, o grupo Vivencial, de atores travestis. Uma das peças que o Vivencial montou foi uma peça de Hermilo, chamada *Sobrados e Mucambos*, cuja temática é basicamente a opressão contra a população negra, numa releitura de Gilberto Freyre. Na peça de Hermilo tem estupro, há uma personagem que é a mulata que o dono do engenho cria para ele desvirginar. Há todas essas perversões. Escrevi a peça para os atores que a fariam, tendo um ator negro no elenco, Gilson. Fiz uma cena bem metateatral em que Gilson entrava vestido de escravo junto com 2 atores brancos, vestidos de senhores do engenho, senhores do sobrado, que abusavam dele sexualmente. Ao final, como era típico do Vivencial, ficava claro que o negro era um homem rico que tinha contratado esses 2 michês para fazer esse fetiche digamos sadomaso.

Mas, durante os ensaios, os atores começaram dizer: “Luís, não dá para fazer”. Na

²⁶² O *blackface* é uma técnica, que era usual nas sátiras do século XIX, de pintura do rosto de atores brancos com tinta preta para “representar” personagens negros. O espetáculo *A Mulher do Trem* (peça escrita pelos franceses Maurice Hennequin e George Mitchell, em meados do século XIX) teve sua montagem pelo grupo Os Fofos Encenam estreada em 2003. A montagem *utilizava-se* do recurso de *blackface* para caracterizar duas personagens subalternas. Na temporada que aconteceria em 2015, no Itaú Cultural, em São Paulo, a apresentação de estreia do espetáculo foi cancelada após uma série de protestos nas redes sociais por parte do Movimento Negro e de seus simpatizantes, acusando o espetáculo de racismo.

rubrica dizia: “eles abusam sexualmente, com muita violência psicológica”. Queria que eles improvisassem. Paulo, um dos atores, que é loirinho e de olho claro, disse: “Luís, não posso fazer. Não consigo xingar Gilson, chamar ele de preto etc...”, como deveria ser a cena. Ele não conseguiu fazer a cena. Então, pensei outro procedimento: interromper a cena. Eu disse: “Gilson vai interromper a cena e ele próprio vai fazer um manifesto afirmativo. Ele vai dizer como era a cena e contar que os atores não a conseguiram fazer”. Ou seja, fizemos um manifesto problematizando essas representações. Isso gerava um impacto grande, porque ficava todo mundo assim: “O que tá acontecendo, o que tá acontecendo?”.

Os meninos saíam distribuindo panfletos em um ato panfletário pró-negro. Mas, ao mesmo tempo, nos autocensuramos. Não conseguimos representar essa cena. Pedíamos desculpas ao público. Fiquei muito apreensivo para saber o que o movimento negro ia dizer, porque ali tinha, de fato, uma impossibilidade de representar uma cena, mas havia também uma ironia minha em perguntar: “então, não dá mais? O negro não pode ter um fetiche desse?”. Não seria psicanaliticamente justificável, até previsível, uma situação dessa vindo do cara que sabe o quanto foi oprimido? Eu dizia na rubrica: ele tem muito prazer de dar o dinheiro e pagar os michês. Era o aspecto do dinheiro como poder. Ele ficou rico, agora pode abusar, pagar. Acho que estamos numa fria! Não está fácil fazer teatro e queria muito nessas horas ouvir o nosso mestre Hermilo. Queria que Hermilo tivesse visto a *Cinderela*, que Hermilo estivesse vivendo todo esse tempo, desse novo popular que não chega e nos vendo tentar lidar com tudo isso.

Referências

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra** - Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Recife: FUNDARPE, 1986.

Um olhar para o teatro popular e político pernambucano, a partir das pesquisas e memórias de Rudimar Constâncio²⁶³

Tive a oportunidade de conhecer Rudimar em Recife durante o VI Congresso Internacional Sesc de Arte/Educação, do qual ele era um dos organizadores. Durante o congresso conversamos brevemente e marcamos uma entrevista para a semana seguinte. Infelizmente, no dia anterior ao que tínhamos agendado nossa conversa, falece o professor Antônio Cadengue, seu amigo, parceiro de trabalho e importante encenador e pesquisador do teatro pernambucano. O dia em que havíamos combinado a entrevista foi exatamente o dia do velório do professor Cadengue. Nos encontramos no velório, no Teatro Valdemar de Oliveira, mas não havia espírito para entrevista, era preciso dar tempo ao tempo e vivenciar o luto. No dia seguinte eu já voltaria para São Paulo, por isso, Rudimar se colocou à disposição para conversarmos à distância e, alguns meses depois, realizamos a conversa via os recursos de nossos *smartphones*.

A despeito da mediação tecnológica, a conversa à distância foi rica e divertida, repleta de leituras críticas e compartilhamento de informações que muitas vezes não encontramos nos livros, mas que fazem parte das vivências e processos de pesquisas realizados por Rudimar. Sua entrevista me auxilia a compreender um pouco melhor o Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco e o seu Teatro de Cultura Popular (TCP), com suas nuances, complexidades e reverberações na cena teatral pernambucana contemporânea.

JULIÃO - O patrão mais a patroa / Come carne com salsicha /
E eu mais a criada / Me desgraço na lingüiça.
[...] O patrão mais a patroa / Dormem em cama de colchão /
E eu mais a criada / Me desgraço pelo chão.
TODOS - O patrão mais a patroa / Tomam banho de banheiro /
E eu mais a criada / Me desgraço no barreiro.
Um sábado em 30. Luiz Marinho

Tenho hoje 53 anos, nasci em 1965 e costumo dizer que minha geração nasceu num período em que não pudemos curtir a liberdade do início dos anos 1960, pois passamos a ser educados e treinados para o medo. Pairava no ar um terror que os militares causavam nas famílias. Senti muito isso dentro de casa, pelos meus pais. Determinadas coisas não podíamos falar. Alguns nomes que estudávamos, não podíamos dizer. Também não podíamos pegar ou ler determinados livros em casa. Era a política do terror. Nascemos no

²⁶³ Entrevista com Rudimar Constâncio, realizada por Alexandre Falcão de Araújo em 03 de outubro de 2018, via chamada de WhatsApp e de telefone. Transcrição e transcrição por Alexandre Falcão de Araújo.

período ditatorial e fomos criados para o medo, já peguei, aos poucos, o sistema se endurecendo. Vieram os presidentes Castelo Branco, Costa e Silva, Médici, Geisel, Figueiredo e com eles, todo o terror. Isso fazia parte do nosso cotidiano. Quando criança, tinha muita curiosidade sobre essas questões.

Naquele período a Igreja Católica era muito forte e tínhamos a sorte de ter um arcebispo como Dom Hélder Câmara²⁶⁴. Ele era uma figura! Tive sorte também de entrar em um grupo de jovens que tinha a tutela de Dom Hélder. Existiam muitos grupos de jovens no Recife e na região metropolitana e a maioria deles era ligada à Igreja. Tinha um padre da paróquia de São Dimas, como tantos outros de muitas outras paróquias, que fazia um trabalho realmente especial. Ele tinha muitos amigos da área de teatro, e fazia com que seus amigos do teatro trabalhassem com os grupos de jovens e o trabalho era voltado para as missas. Lembro que tinha uma peça do Brecht, *O mendigo ou o cão morto* que Alex Gomes, trabalhou conosco. Havia as parábolas da bíblia e em determinado momento entrávamos com essa representação, na hora da missa. Era o momento em que ele botava pra lascar no sistema, no meio da missa.

Hoje entendo o que estava acontecendo, mas naquela época não entendia. Estávamos causando um distanciamento, um estranhamento, que era o verdadeiro teor da obra que Brecht propunha. Aí, pronto, passei muitos anos nesse processo, praticamente a minha adolescência toda. Foi minha base política. Nunca tínhamos um edifício teatral, com luz, rotunda, cortinas, nossas apresentações eram dentro da igreja, na hora da missa.

Isso foi anterior ao Movimento de Teatro Popular de Pernambuco (MTP/PE). Nos anos 1980 me envolvi com o MTP, pois fui Assessor de Teatro Popular da Federação de Teatro de Pernambuco - Feteape, e criamos um projeto educacional para a Constituição de 1988: *Vamos teatralizar a constituinte*. Escolhemos dez grupos das comunidades e eles criaram seus roteiros, suas peças, sob coordenação da Feteape e com apoio financeiro da Oxfam²⁶⁵. Realizamos a primeira mostra de teatro popular na rua, na Praça Nossa Senhora do Carmo, com os grupos de base mesmo. Muitos dos grupos que fizeram parte do MTP eram das Comunidades Eclesiais de Base, que pertenciam às igrejas.

Esses grupos de jovens se achegam quando os padres são mais libertadores... O jovem quer o quê? Trabalho no Sesc também e no meu entendimento vejo que quando tem música, teatro, esporte ou dança o jovem se aproxima. Não é difícil trazer o jovem pra perto. Por isso acho que nas favelas, nas comunidades, realmente a arte e o esporte poderiam

²⁶⁴ Arcebispo de Olinda e Recife, Pernambuco, entre 1964 e 1985.

²⁶⁵ A Oxfam International é uma organização não-governamental internacional, sem fins lucrativos, que tem como objetivo combater a pobreza, as desigualdades e as injustiças em todo o mundo.

trazer muita coisa, trazer esse jovem pra perto e afastá-lo um pouco das drogas. Seria uma saída, mas não vemos o financiamento disso para os jovens.

Voltando um pouco no tempo, vou contar também sobre a experiência do Movimento de Cultura Popular, o MCP e o seu Teatro de Cultura Popular, o TCP, que foram objeto de minha dissertação de mestrado e que, posteriormente, publiquei como livro (CONSTANCIO, 2017). Com a ditadura, houve uma descontinuidade no projeto do MCP e suas experiências não chegam de forma direta no MTP, nos anos 1980, mas, as influências estavam presentes. Uma opinião crítica minha: quando Miguel Arraes voltou como governador em 1986, depois da ditadura, na mão do povo, e escolheu Silke Weber pra ser Secretária da Educação, a maioria dos intelectuais queria que o voltasse o MCP, mas Silke disse uma coisa fantástica: “Tudo tem seu tempo. O tempo agora é de construir novas políticas, novas formas, não tem mais como pegar aquela história que aconteceu de 1959 a 1964 e tentar colocá-la hoje”. Mas, a influência do MCP, nem os militares conseguiram acabar, porque depois do MCP a música foi pra rua, o teatro foi pra rua e lá eles continuaram, mesmo durante a ditadura militar. Eles estavam nas ruas, nas igrejas, nas Comunidades Eclesiais de Base.

Por exemplo, muita gente desse movimento se espalhou pelo Brasil, como o próprio Luiz Mendonça, que foi morar nas favelas do Rio de Janeiro, se escondendo da ditadura. Lá ele criou um trabalho muito forte dentro das comunidades de base, fazendo o mesmo trabalho que ele fazia dentro do Teatro de Cultura Popular (TCP). Querendo ou não, mesmo Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna tendo rompido com o TCP e criado seus próprios movimentos, ambos vão fazer um enfrentamento aos militares. De certa forma, a cultura popular e o teatro vão pra rua.

Suassuna e Hermilo brigam com o MCP e rompem com o movimento, porque acreditavam que o teatro do MCP era um teatro de panfleto e eles defendiam um teatro de pura arte. O teatro do MCP era um teatro político, voltado para os incômodos da sua comunidade, para a alfabetização de sentidos daquela comunidade. O Teatro do TCP também teve influência do teatro russo, do teatro alemão-brechtiano e de Boal, por exemplo, com o Teatro Invisível. O teatro invisível é uma técnica que já existia na Europa e que Boal resgata e traz pra cá.

O mesmo tipo de experiências que o MCP realizava em Pernambuco, na Rússia eram chamadas de agitprop. Só que, por exemplo, Boal não foi pra Rússia, mas Germano Coelho²⁶⁶ e muitos do grupo foram pra Rússia. Ainda assim, não podemos dizer que

²⁶⁶ Um dos fundadores e primeiro presidente do MCP.

Germano e Arraes eram comunistas. Eles queriam uma transformação social, pra que as pessoas não vivessem mais naquela miséria, mas eles eram reformistas. É diferente de Abelardo da Hora, Nelson Xavier e Joacy Castro, que eram comunistas de carteirinha, que acreditavam que a Revolução ia ser feita pelo povo, como na Rússia.

Eles só passaram a ter a noção de que faziam agitprop depois que o Arena se “infiltrou” dentro do TCP. Boal, Nelson Xavier e a cambada toda do Arena vieram pra Recife e passaram três anos, quase durante todo o tempo de existência do TCP. Evidentemente o TCP não tinha a técnica que o Arena tinha, então o pessoal do Arena trouxe a técnica. Boal, quando propôs a parceria, disse: “dou pra vocês a técnica e vocês me ensinam a fazer política, teatro político”. Olha, Boal dizendo isso! É quando Boal realmente conhece a estrutura do movimento e conhece o trabalho de Paulo Freire. Então, você vê que os nomes não estão dissociados: Pedagogia do Oprimido e o Teatro do Oprimido falam das mesmas coisas. Boal também deu uma bela de uma “mamada” na obra de Paulo Freire. E os Centros Populares de Cultura (CPCs) da UNE foram criados a partir do MCP. O Nelson Xavier ficou fazendo ponte aérea, lá e cá. Com o desenvolvimento da UNE ele muitas vezes foi contratado pra dirigir espetáculos, pra fazer trabalhos nos CPCs.

Após o racha com o MCP, Hermilo Borba Filho criou um texto chamado *A bomba da paz*, que foi ridículo. Deve ter sido um ímpeto de muita raiva, para um intelectual no nível de Hermilo Borba Filho criar um texto daquele, do qual depois ele morreria de vergonha. Ele mesmo tirou o texto de circulação, não quis mais divulgar. Eu era louco para encontrar esse texto, conhecer o conteúdo. Talvez só Leda Alves²⁶⁷ tenha os originais, mas é difícil dela liberar.

Hermilo negava tanto o teatro político, que ele dizia que não tinha arte, mas na campanha para governador do Estado de Pernambuco de 1963, ele fez a mesma coisa, se uniu com Cid Sampaio, ligado à escória da política do estado de Pernambuco, os usineiros, à UDN²⁶⁸, era a representação da pior espécie que existia na política estadual. E ele que foi sempre um homem de esquerda... Cid Sampaio havia prometido a criação do teatro Hermilo Borba Filho e em verdade quem criou o teatro Hermilo Borba Filho²⁶⁹ foi Miguel Arraes, após o término da ditadura.

²⁶⁷ Atriz e estudiosa da cultura popular pernambucana, Leda Alves foi esposa de Hermilo Borba Filho. No campo da gestão pública, presidiu a Fundação de Cultura do Recife, a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco e o Museu do estado. Dirigiu o Teatro de Santa Isabel e foi presidente da Companhia Editora de Pernambuco – Cepe (RECIFE, 2018a).

²⁶⁸ União Democrática Nacional, partido que participou do golpe contra João Goulart.

²⁶⁹ O citado teatro iniciou suas atividades, em 1987 e, após ampla reforma, foi reinaugurado em 1988, passando a levar o nome do dramaturgo pernambucano Hermilo Borba Filho. Até então, chamava-se Centro Experimental Teatro Apolo (RECIFE, 2018b). Está localizado no bairro do Recife antigo.

Mas, tenho certeza, que as experiências do MCP/TCP, influenciaram o teatro de rua brasileiro posterior. Quero aprofundar isso em meu doutorado. Essas questões começaram aqui, porque o Boal e o pessoal do Arena não iriam se largar para cá aleatoriamente. Vejo uma confluência com as ações da União Nacional dos Estudantes (UNE), porque sabemos que a UNE hoje praticamente não existe, mas naquele período a UNE tinha muita força política, força de barganha, dentro do país. A estrutura do MCP era baseada naquele teatro do pós-guerra de lá da França, de Paris. Mas, tinha uma grande diferença: a maior parte de nosso povo era analfabeta. Na França as pessoas não eram analfabetas. A arte que era feita pra eles tinha outra pegada. A nossa arte ainda servia para a alfabetização.

Apesar de que, não vejo Paulo Freire tratar o teatro como ferramenta, graças a Deus. O teatro é sujeito também. As pessoas discutiam com os maiores interessados, o povo, através dos temas geradores, quais esquetes, *happenings*, peças iam ser feitos, o que ia ser dito em cima do caminhão, na rua, na praça, na comunidade. As pessoas estavam sendo alfabetizadas. Essa forma de alfabetização e de teatro acho que pouco se fez no Brasil. Essa relação de ouvir, alfabetizar ouvindo a realidade de cada um, criando verdadeiramente a relação crítica entre a palavra e a prática, isso quase não existiu. Somos alfabetizados ainda nas baias de cavalo, sentados, com o professor à frente, como detentor de saber. É uma escola furada, sabemos que o método é furado, mas eu, você, fomos alfabetizados assim e até hoje isso ainda é predominante.

Mas, enfim, voltando ao MCP, existia uma heterogeneidade muito grande no movimento, porque estavam lá, cristãos, cristãos-novos, judeus, protestantes, espíritas, religiosos de matriz africana, comunistas e capitalistas. Tinha uma mulher chamada Maria Amazonas²⁷⁰. Ela e o marido eram os “donos” da cidade de Camaragibe. O marido dela foi quem doou o terreno onde hoje é a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Ela participou do MCP e era professora da UFPE, mas muitas de suas atitudes na UFPE eram tidas como autoritárias, só para você perceber a heterogeneidade do MCP.

Como falei, havia distintas influências no MCP, entre elas, aspectos positivistas, oriundos do movimento intelectual francês *Peuple et Culture*, de Joffre Dumazidier, que vão estar presentes no próprio manifesto do MCP. Essas influências diziam respeito à Solidariedade, Fraternidade e Liberdade, princípios básicos da Revolução Francesa. Mas, o MCP não durou muito tempo, e muitos documentos foram destruídos pelos militares, então não conseguimos ver a complexidade desse processo. Se pegássemos um viés da pós-modernidade pra discutir esse processo, através da *autopoiesis* e se tivéssemos mais

²⁷⁰ Maria Antônia Amazonas Mac Dowell (falecida em 2013, aos 83 anos), foi professora do Centro de Educação e ex-vice-reitora da UFPE.

material, talvez conseguíssemos detectar muitas outras coisas importantes. Aí veríamos o que é de influência liberal e o que é de influência comunista, que incomodou tanto os Estados Unidos. Os EUA chegaram a apoiar o movimento, o próprio presidente Kennedy veio até uma cooperativa no campo, para conhecer os projetos de alfabetização, nos círculos de cultura e depois chegou até liberar verbas para a continuação do projeto. Mas, depois se deu o golpe, pois todos sabem que o golpe civil-militar foi totalmente financiado pelos EUA.

Em relação às influências, evidentemente que no teatro, pela própria sensibilidade da área, as pessoas que estavam envolvidas tinham outra pegada, mais à esquerda. No MCP tínhamos a Ilva Niño, o Luiz Mendonça e muitos jovens com 15, 16 anos. O Luiz Mendonça foi um homem muito sensível. Foi massa, porque depois de passar por toda a experiência de teatro nas comunidades, quando o conheci, quando vi seu espetáculo *Viva o cordão encarnado*²⁷¹, aqui em Recife, fiquei apaixonado pelo trabalho dele. Porque não víamos somente o viés político que ele apreendeu, mas víamos a estética, a arte... Além do que, Luiz Mendonça “apresentou” Luiz Marinho para o mundo. Em 1974, Luiz Marinho vai ganhar o Prêmio Molière de Melhor Autor, por *Viva o cordão encarnado*.

É importante ressaltar que o TCP teve dificuldades para acostumar o povo a ver e gostar de teatro. Eles trouxeram o teatrão do Arena, que muitas vezes era palavroso, cheio de verbo, só que grande parte da população era analfabeta. Então, o teatro de Boal, muitas vezes, foi vaiado nas comunidades, não funcionava, não chegava. O povo não tinha referência pra receber aquele teatrão. Aí foi quando eles descobriram que poderiam utilizar as fábulas pra colocar o seu discurso crítico. Eles montaram, por exemplo, *Chapeuzinho Vermelho*. Mas, com certeza, o *Chapeuzinho Vermelho* deles não era contado da mesma forma como contam os Irmãos Grimm.

E o povo vai começando a curtir aquilo... vai se acostumando. Então, de repente, é construído o teatro grego, a concha acústica, no Sítio Trindade. Posteriormente, vai ser necessária a lona de circo (o Teatro do Povo), para se usar determinadas técnicas. Um parêntese: inicialmente, o pobre não tinha acesso ao teatro Santa Isabel. Aí, no governo de Arraes quem vai ser o diretor do teatro Santa Isabel²⁷²? Joaci Castro! Ele era muito louco, no bom sentido! Comunista de carteirinha! A primeira coisa que ele tira é a obrigatoriedade de paletó e gravata para entrar no teatro. A partir daí as pessoas puderam

²⁷¹ Peça de Luiz Marinho, dirigida por Luiz Mendonça em montagem de 1974, pelo grupo Chegança. Com essa montagem Luiz Mendonça vai ganhar o Prêmio Molière de Direção (REIS, 2005).

²⁷² Inaugurado em 18 de maio de 1850, homenageando a princesa Isabel, o Teatro de Santa Isabel é um monumento tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e representa o primeiro e mais expressivo exemplar de Arquitetura Neoclássica em Pernambuco.

entrar no teatro do jeito que pudessem se vestir. E aí o público também tem outra experiência com o teatro, que é esse teatrão, bonito, maravilhoso, da fachada de ouro. É importante também ter acesso a isso.

Mas, retornando ao assunto do TCP, em meu livro (CONSTANCIO, 2017), conto que o TCP fazia vários tipos de teatro: teatro de mamulengo, teatro para crianças, agitprop e até vão fazer o “teatrão”, um teatro brechtiano puro, com o *Julgamento em novo Sol*²⁷³, que é considerado pela crítica o melhor espetáculo deles e, inclusive, foi apresentado no Teatro Santa Isabel. A maioria das obras do MCP eu já tinha lido antes: *Afilhada Nossa Senhora da Conceição*, *A Ceia*, o *Chapeuzinho Vermelho* deles. Mas, eu não tinha o texto do *Julgamento em Novo Sol*. Aí liguei pra Nelson Xavier, só que ele estava muito doente. Mesmo assim, a mulher dele foi maravilhosa! Era uma atriz muito conhecida, mas teve que se afastar do teatro e da televisão para cuidar dele, dedicou-se até o final da vida dele. Aí ela conseguiu pra mim um texto velho caindo aos pedaços, tinha que ligar as letras, tive que ligar pra ele, pra perguntar que letra era aquela... e depois que minha dissertação estava concluída é que eles conseguiram publicar *Mutirão em Novo Sol*²⁷⁴ (XAVIER, 2015), pelo grupo de pesquisa do Sérgio de Carvalho²⁷⁵. Depois recebi um exemplar do livro... Dou risada ao lembrar, “porra, é foda!”, mas, só depois que concluí o mestrado é que saiu a publicação do *Mutirão em Novo Sol*!

Enfim, com toda a experiência de uma diversidade de formas teatrais e com o contato com o público popular, o TCP adquiriu uma considerável habilidade, por exemplo, em lidar com as interferências do público. Com as peças de propaganda política eles atuavam de cima de caminhões e em praças públicas e nas comunidades, então, os trabalhos tinham interferência do público e eles estavam preparados para isso.

Mesmo quando a interferência não era provocada pelos próprios atores, o próprio público já havia chegado num nível de confiança e entendimento do teatro, que acontecia de as pessoas entrarem e participarem da peça. É bom lembrar também que o TCP não foi um único grupo. Era um grupo grande, com ramificações nos subúrbios e, a partir de 1963, também no interior. Chegaram a existir dezenas de grupos TCPs no estado de Pernambuco. Cada escola tinha o seu, sindicatos, associação de moradores tinham o seu. E eles tinham o grupo principal como modelo. Quando descobri isso, fiquei enlouquecido.

Uma vez fui dar uma palestra num colóquio sobre Paulo Freire e quando comecei a

²⁷³ Peça de Nelson Xavier, em coautoria com Augusto Boal e com colaboração de Amilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito Araújo (XAVIER, 2015).

²⁷⁴ Nome original da peça que, nas montagens nordestinas, foi intitulada de *Julgamento em Novo Sol*.

²⁷⁵ Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS), da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

falar, vi que no público havia uma senhorinha e as lágrimas caíam dos olhos dela, enquanto eu falava. Quando terminei de falar, ela “abriu o rosário” e disse que tinha participado de um desses grupos. Mas, isso aconteceu quando eu já tinha terminado o livro do TCP. Aí eu disse pra ela: “A senhora não vai morrer não, viu?” E ela disse: “Se eu não morrer vou trabalhar com o senhor”. E eu respondi: “Pois eu vou atrás da senhora, pra senhora me dar uma entrevista pro doutorado”. Mas, ainda não tive tempo, pois ainda estou pagando as disciplinas do doutorado.

Outro tema que comento no livro do TCP é sobre a temática de gênero e a questão do combate aos preconceitos na história do MCP. Parte desse combate tem a ver com a participação de Silke Weber, que hoje é uma das maiores sociólogas aqui de Pernambuco. Ela é o “cão chupando manga”, rigorosíssima, mas é aquela professora que todo mundo de todas as áreas quer ter como orientadora. Ela é uma mulher muito forte, alta, descendente de alemães. Ela foi do MCP e já era feminista antes de qualquer coisa. Os gays também estavam muito dentro do teatro e das artes visuais, no MCP. O próprio Luiz Mendonça, que foi casado com a Ilva Niño, era homossexual. Por isso, acho que o MCP sai um pouco da inter-relação de identidade, que está muito calcada no modernismo, para a crise de identidade. Acho que eles beiram a pós-modernidade.

Pra mim, esse combate ao preconceito é uma coisa da pós-modernidade e nos congressos do MCP isso já era trabalhado: as questões do negro, da misoginia. O MCP já tinha discussões elevadíssimas, que depois daquele período só voltam a ser tratadas com aquele nível de profundidade já nos dias atuais. Então, fiquei embasbacado, pois pra onde eu ia na análise de conteúdo do material do MCP, traçando os paralelos, chegava na pós-modernidade. Mas, pensava: “Não, mas eles não são pós-modernos, está bem claro que eles são materialistas”. Inclusive, minha formação, dos anos 1980, é totalmente materialista, leninista-marxista, anterior à Nova História. Mas, podemos traçar um paralelo entre a experiência do MCP e a pós-modernidade. E é curioso como se dá a história humana: alguma coisa que vai acontecer depois, já é anunciada antes... As coisas não aparecem de uma hora para a outra. Uma teoria não é criada do nada, ela é criada e amadurecida em cima do velho.

Além da defesa do que hoje poderíamos chamar de pautas identitárias, consigo identificar também os preconceitos nos textos de Luiz Marinho, que Luiz Mendonça botava em cena e eram discutidos com o público. O mais interessante era que os espetáculos não aconteciam sem o debate. Não havia perigo de fazer o espetáculo simplesmente por fazer o espetáculo. Após o espetáculo tinha a participação da plateia na discussão. Aí, essas questões eram trabalhadas, porque o próprio Luiz Marinho tinha os seus preconceitos. Mas,

já havia uma discussão sobre isso... Muitas vezes, houve espetáculos que foram retrabalhados e eles tiraram determinadas coisas porque a plateia sugeriu. “Se está errado, se é preconceito, porque vocês não tiram?”. Acho que essa experiência é um tapa na cara de todos.

Isso remete à discussão sobre os preconceitos no teatro popular e de rua. Adoro teatro popular, até porque a primeira vez que vi teatro na vida foi numa feira, com cinco ou seis de idade. Isso foi numa cidade do interior onde nasci (Limoeiro), em que minha mãe me levou pra fazer feira, quando vi Mestre Saúba²⁷⁶ com a Kalunga dele e depois fazendo mamulengo. Aquilo me encantou de alguma forma, mas tinha algumas coisas que me chocavam. Por exemplo, um homem que não era homem. Aí começava a questionar. Não é que com seis anos eu já conseguisse decodificar, mas que achava estranho “enfiar o dedo no rabo do outro boneco”, “pegar um pau e meter na cabeça do boneco”, isso eu achava. Ficava com dó daquele outro boneco, porque pra mim ele tinha vida.

Será que é função da arte reproduzir esses preconceitos por milhares e milhares de anos? Pra ser popular tem que ser assim, tem que meter o pau na cabeça do outro? Por que não pode ter outro tipo de gagues? Aí é uma questão minha, que me incomoda. Por exemplo, a nega safada, que estava lá no mamulengo. Então, minha avó é uma nega safada? Então, meu pai é um nego safado? Então, são determinadas questões que ao invés de educarem, deseducam. E quando levamos um trabalho pra rua, não estamos pedindo permissão pra entrar, estamos invadindo. Geralmente pegamos as pessoas muito fragilizadas, porque são pessoas que não têm acesso à informação, que não tem como decodificar aquilo e transferir para outras formas. Elas pegam pela palavra. A palavra é aquela e o significado é aquele.

A influência do teatro popular no teatro pernambucano ainda é uma coisa que se discute muito, mas os próprios textos de Hermilo Borba Filho, que é uma sumidade dramática, são textos que brincam com estas questões, muitas vezes parecendo homofóbicos, preconceituosos. Recentemente houve uma montagem de um espetáculo dele²⁷⁷, dirigido pelo Carlos Carvalho, que deu a maior discussão com a plateia, através de um debate. Eu não estava lá, mas Anco Márcio²⁷⁸, que estava fazendo a mediação, teve muito trabalho em controlar o “empoderamento” das pessoas que estavam na discussão. E

²⁷⁶ Antonio Elias da Silva, conhecido como mestre Saúba, é pernambucano, nascido no município de Carpina, em 1953. Há mais de 40 anos dedica-se à confecção de bonecos de mamulengo e além de escultor é também dançarino e ventríloquo (ARTE POPULAR BRASIL, 2013).

²⁷⁷ Rudimar está se referindo ao espetáculo *Sapatos e Vestidos*, adaptação de Carlos Carvalho ao conto homônimo de Hermilo Borba Filho.

²⁷⁸ Anco Márcio Tenório Vieira, professor do Departamento de Letras, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

é um texto do Hermilo. Mas, o que está escrito lá, pode pertencer a um tempo específico, e hoje o diretor teatral não tem a obrigação de repassar o texto tal como o dramaturgo escreveu... tenho obrigação de situá-lo em seu tempo, fazer uma adaptação. Quando eu pego algo pra dirigir, também sou coautor. E aí está a minha interferência, enquanto artista, enquanto a minha estética. Então, acho que essa dramaturgia que não se mexe, que não se trata, não se atualiza, na contemporaneidade não deve existir mais.

Vejo o seguinte: a tradição é fundamental, mas não podemos esquecer que existe o novo. E o novo vem pra ficar. Ele se utiliza, evidentemente, das tradições e renova essa tradição, até esse novo virar tradição também. Isso é bem materialista, é bem dialético: esse novo vai virar tradição, essa tradição vai ser subjugada pelo novo e depois vai mudar e virá um outro novo, com outras ideias, que vai acabar com esse velho novo e assim por diante. Graças a Deus que a gente é assim. As mulheres já se “lascaram” tanto, as nossas mães já se lascaram tanto, as nossas irmãs se lascam ainda. Vamos alimentar esse sistema pra que outras mulheres continuem se lascando, ainda? Acho que nós, homens, temos que ajudar nisso. Até porque não somos filhos de chocadeira, não é?

Referências

ARTE POPULAR BRASIL. **Mestre Saúba**. Disponível em:

<https://artepopularbrasil.blogspot.com/2013/03/mestre-sauba.html?showComment=1541098895351#c3714612209478585870> Acesso em: 01.nov.2018.

CONSTÂNCIO, Rudimar. **Teatro de Cultura Popular**: uma prática teatral como inovação pedagógica e cultural no Recife (1960-1964). Recife: CEPE, 2017.

RECIFE (Prefeitura). **Leda Alves**. Disponível em: <http://www2.recife.pe.gov.br/perfil/leda-alves> Acesso em: 01.nov.2018.

RECIFE (Prefeitura). **Teatro Hermilo Borba Filho**. Disponível em:

<http://www2.recife.pe.gov.br/servico/teatro-hermilo-borba-filho> Acesso em: 01.nov.2018.

REIS, Carlos e Luís Augusto. **Luiz Mendonça**: Teatro é festa para o povo. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005.

TEATRO SANTA ISABEL. **Teatro de Santa Isabel**: 168 anos de história. Disponível em: <http://www.teatrosantaisabel.com.br/conheca-o-teatro/nossa-historia.php> Acesso em: 01.nov.2018.

XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

O ativismo pedagógico de Bruno Siqueira: sopros engajados pra varrer séculos de poeira colonial por sobre nossas mentes-corpos e nosso teatro²⁷⁹

Conheci Bruno Siqueira via Raquel Franco, artista militante do teatro de rua pernambucano. Tanto Raquel quanto Rodrigo Torres, outro amigo pernambucano do teatro de rua, haviam comentado sobre seu trabalho quando estive no Recife pela primeira vez. No entanto, na ocasião não foi possível conhecê-lo pessoalmente e só vim a conhecê-lo posteriormente, em São Paulo. Nas ocasiões em que pudemos conversar pessoalmente ou via comunicação eletrônica, “trocamos figurinhas” acerca de teatro em comunidades, teatro de rua e cultura negra, mas não chegamos a falar de minha pesquisa propriamente dita. Mas por sugestão do prof. Igor de Almeida Silva, colega de Bruno na UFPE, considerei importante entrevistá-lo também. Durante a divertida e amistosa conversa via plataforma digital, qual não foi minha surpresa ao perceber tantos pontos em comum com Bruno, no sentido de uma perspectiva crítica, popular e decolonial para a formação superior em Teatro. Espero que suas palavras aqui transcritas contribuam para esse importante debate e alimentem de sotaque pernambucano as reflexões nesse campo.

[...] VERA – Eu não entendo isso...por que que nossa mãe escreveu essas coisas?

JOÃO – Por que ela quis, ué...

VERA – Mas quem é que vai querer saber da gente? Dessas histórias?

JOSÉ – Essas histórias são muito tristes, não tem castelos, não tem mágica...

Vamos perguntar pra ela?

VERA, JOÃO E JOSÉ – O MÃNHÊÊÊÊÊÊÊÊÊÊÊÊÊÊÊÊÊÊ!

CAROLINA – (*entrando*) Que foi?

JOSÉ – Olha, chegou o seu livro!

(Os três entregam para ela, juntos)

CAROLINA – O primeiro exemplar!

[...]

Carolina, Maria de Jesus

Carolina, Maria de Jesus

Imagina um barraco, um castelo com cama e cortina

Carolina, Maria de Jesus

Carolina, Maria de Jesus

Imagina se nunca faltasse na mesa comida

Carolina, Maria de Jesus

Carolina, Maria de Jesus

Todo dia acordar e dormir sem barriga vazia

Carolina, Maria de Jesus

Carolina, Maria de Jesus

Imagina esse canto, relato fosse fantasia

Carolina, Maria de Jesus

Carolina, Maria de Jesus

Que a pobreza não faça mais parte da nossa poesia

*Um canto para Carolina*²⁸⁰. Tadeu Renato

²⁷⁹ Entrevista com Elton Bruno Soares de Siqueira, realizada via videochamada, no dia 05 de junho de 2020. Transcrição de Francimeire Lima. Transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

²⁸⁰ Espetáculo teatral de rua da Cia. dos Inventivos, de São Paulo. Criado a partir da obra *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, escrito em processo colaborativo com a Cia. dos Inventivos.

Tenho uma leitura crítica um tanto quanto divergente da tendência em que o curso de teatro da UFPE desenvolve e realiza a sua docência, porque percebo que existe um ocidentalismo e um eurocentrismo muito grandes no curso. Isso é antigo, vem desde o início da abertura do curso de teatro. Hermilo Borba Filho foi um dos principais responsáveis pela abertura do curso de teatro aqui, mas, apesar do trabalho dele, sobretudo com o TPN, se voltar mais para uma intervenção política através do teatro popular, a estrutura curricular na universidade ainda era muito ocidentalizada, muito europeizada. E isso se estende até os dias de hoje.

Fui voto vencido, mais uma vez, nas últimas reuniões de trabalho para a reestruturação do currículo do curso de Teatro da UFPE. No corpo docente ainda existe uma dominância muito grande desse eurocentrismo. Ainda há professores que passam para os estudantes a concepção de que o teatro nasceu na Grécia. Que aqui no Brasil, como fomos colonizados, teríamos recebido esse teatro de uma civilização. Que uma boa civilização desenvolveria um bom teatro. Esse teatro seria aquele que recebemos, de Racine, Corneille, Shakespeare... e por aí se estende. Para se ter uma ideia, existe no currículo vigente — que ainda não foi reestruturado — só uma disciplina para tratar de história do teatro e, claro, ela trata do teatro europeu.

Alguns professores até buscam alguma referência da Índia ou da China. Mas, a formação desses professores foi eurocentrada. Porém, acredito que, mesmo tendo recebido uma formação centrada na Europa, é possível tentar superar esse eurocentrismo. Ou compactuamos com esse eurocentrismo ou tentamos superá-lo. Faço parte desses raros professores que pretendem superar essa mentalidade eurocêntrica. Para se ter uma ideia, nas reuniões dedicadas à reestruturação do currículo do curso de Teatro, terminou vencendo a inserção de mais uma disciplina de história de teatro para falar sobre Europa, porque, de acordo com a reivindicação do grupo vencedor, em um semestre não dá para falar sobre toda a história do teatro europeu.

A minha perspectiva é decolonial. Mas minha pesquisa nem sempre foi nessa linha. Somos formados e enformados por essa colonialidade, isso é fato. Até hoje estou me desconstruindo. E ainda bem, afinal estamos vivos! Mas acho necessário citar a perspectiva decolonial para começar a falar sobre o currículo. O currículo tem uma presença maciça de disciplinas didático-pedagógicas. Antes, essas disciplinas ficavam a cargo apenas do Centro de Educação, mas o curso de Teatro conseguiu negociar com o Centro de Educação, de forma que o curso pudesse ficar responsável por algumas disciplinas didáticas.

Por exemplo, Metodologia do Ensino do Teatro deve ser ministrada por professor de

teatro. Como não há professor de teatro no Centro de Educação, então vamos deixar sobre nossa responsabilidade. Além dessa presença maciça das disciplinas pedagógicas – já que se trata de um curso de licenciatura – existem as disciplinas específicas da linguagem teatral. Sobre a disciplina de História já comentei. Agora, vou comentar sobre as disciplinas de interpretação, que são três: Interpretação 1, 2 e 3. Na 1, o foco é Stanislavski. Na 2, Brecht. Na 3 geralmente os professores ficam mais com Artaud, mas deveria ser Artaud, Grotowski, Barba, dentro dessa perspectiva europeia. Falo isso em relação à Interpretação 3, porque está no programa da disciplina contemplar esses outros encenadores, mas os professores geralmente ficam com Artaud. Então, o ensino continua colonizado. É Europa. Vocês podem se perguntar: “mas vocês têm aí um cavalo marinho do lado! Cadê uma disciplina para mostrar interpretação no teatro popular? Chama o mestre!”

Isso é tudo o que eu queria! Aliás, queria que a Universidade chegasse a um nível emancipatório em que abrissemos espaço para os mestres populares estarem ali dentro. Não necessariamente no sentido de tornarem-se funcionários públicos, pois talvez os mestres nem tenham interesse nisso, mas que houvesse uma abertura e um incentivo para que os mestres populares estivessem dentro da Universidade construindo junto com os professores. Mas isso é absurdo para a maioria dos professores!

Para se ter uma ideia, existe na entrada do CAC (Centro de Artes e Educação) uma socialização bem frequente da comunidade da Várzea²⁸¹. Com isso, como em todo lugar, existe também venda de maconha, venda disso, venda daquilo. Os professores ficam horrorizados com isso. Eu e Rodrigo Dourado, um outro colega de curso, por exemplo, gostamos muito do teatro do oprimido e estávamos pensando estratégias para fazer com que essa população se inserisse de fato. Porque aquela população está no CAC, mas eles nem sabem o que acontece ali dentro. Então, gostaríamos de interagir com a comunidade!

Mas, já ouvi até em reunião de colegiado do curso: “Muito cuidado com essas ações! Porque a gente deveria se precaver, ali tem bandidos!”

Então, lá dentro do colegiado sempre estou na perspectiva do embate. Às vezes fico querendo sair do colegiado de tão irritado, mas não posso sair, pois é importante haver pelo menos uma voz dissonante. Inclusive, a maioria das disciplinas que leciono vão ser tiradas do currículo após a atual reforma, menos Literatura Dramática. Aliás, o nome oficial da disciplina é Literatura Dramática Ocidental, ou seja, assume a “bandeira colonial”. Porém, nesse caso, propus uma mudança para o novo currículo e ela foi aceita. Em vez de Literatura Dramática Ocidental propus a mudança para Dramaturgia, porque podemos daí

²⁸¹ Bairro periférico do Recife, vizinho à Cidade Universitária da UFPE.

ampliar o conceito de dramaturgia. Isso foi aceito. Mas, Fundamentos da Arte-educação vai ser retirada e isso é uma coisa que me contraria até hoje.

Em Fundamentos da Arte-educação, entre outras coisas, trabalho um pouco com teatro do oprimido. Originalmente a disciplina seria puramente teórica, mas construo de forma que ela se torne teórico-prática. Aí em parte da aula discutimos as questões teóricas e na outra parte vamos tentando solucionar determinadas questões através do corpo, quando então entro com Boal. Mas, ela vai ser tirada do currículo. Outra disciplina que também vai ser tirada é Processos Culturais no Brasil, que dá suporte crítico para o professor de teatro interpretar e compreender a realidade nacional. O currículo terminou por assumir um perfil tecnicista.

Outra disciplina que ministro e que foi preciso muita luta para conseguir que ela entrasse como eletiva — e vai se manter no currículo novo, como eletiva — é Teatro e Diversidade Étnico-racial. Em nosso curso, sobretudo depois do Governo Lula em continuidade com Dilma, a Universidade começou a absorver muita gente da periferia e muita gente negra. Às vezes, você tem uma turma que é majoritariamente negra. Então, esses estudantes não se veem representados no que é estudado.

Isso acontece também no curso de Dança, mas percebo que a galera do curso de Dança já entra mais politizada que o pessoal de Teatro. O pessoal de Teatro vai se politizando durante o curso. A galera de Dança já vai entrando “armada” para as discussões. O curso de dança é voltado para dança contemporânea, Laban, enfim, é toda essa concepção norte-americana e europeia, que poderíamos englobar como ocidental, sendo passada para os estudantes, formando os estudantes. Aí os estudantes entram já com as danças de rua e cobram: “Cadê as danças de rua? Como vamos desenvolver isso?”

E eles entram em choque com os professores. Nesse sentido, os trabalhos da Dança tentam puxar mais para a questão da rua. Acho que a galera de Teatro ainda é mais devagar. É na universidade que vai se politizando, porém, infelizmente, não tanto pelos professores. Porque poucos professores trazem essa outra abordagem a que estou me referindo. Até então o que majoritariamente o curso de Teatro passa é aquela caixinha bonitinha do teatro: “Vá lá e veja que bonitinho essa estética! Vá lá aproveitar!”

Então, o que se passa fora da caixinha? O que está fora da caixinha? Só para se ter uma ideia da concepção política do curso, vou contar uma história interna: assumi a chefia do departamento — que é responsável por 3 cursos — em 2016. Como se sabe foi o ano em que Dilma foi deposta, “impichada”, e o ano em que houve um movimento de ocupação dos espaços universitários, por parte de estudantes. Para equilibrar o departamento foi um nó! Porque havia professores “atirando” contra a ocupação e muitos deles eram de teatro. Uma

parcela do corpo docente “fuzilava” a ocupação, dizendo que aquilo estava errado. Tinham lá suas razões, mas não conseguiam ler a realidade para além da caixinha. Se apegavam a noções burguesas de direito que redundam em privilégios.

Em geral, os alunos no curso de Teatro não se veem como sujeitos. Eles têm que aprender aquilo para passar, então vão e fazem. Mas, são poucos os que entram de fato na caixinha, felizmente; a maior parte vem se abrindo às questões de representatividade na cena. Mas a maioria dos professores acha que não são questões pertinentes e relevantes, porque “o importante é a beleza estética!”

Geralmente é nesse nível que vai a discussão no curso em que atuo, enquanto o teatro hoje está repensando os seus fundamentos e princípios, inclusive um princípio que corresponde à base da concepção grega do teatro, que é o *hypocrites*, que diria respeito ao “ator fingir ser o que não é”. Enfim, até isso está sendo colocado em pauta, em discussão.

Muitos professores ainda estão presos na encenação do século XX, não chegaram ao século XXI. Por exemplo, uma disciplina como Encenação se mantém no projeto do novo currículo. Não digo que deveríamos tirar, contudo, para além dessas, por que não colocar teatro de rua como disciplina? Por que Performance e Teatro Negro ficam como eletivas? Mas esse debate não é simples como pode parecer.

Gosto muito de citar um episódio do seriado *Black Mirror* chamado Engenharia Reversa²⁸². É um episódio da terceira temporada do seriado, que começa com as pessoas do exército invadindo determinadas propriedades que são ocupadas por baratas. Essas baratas são uma espécie de humanos deformados, que metem medo na população. Um desses soldados é um homem negro. Depois de uma investida contra uma barata que lançou um raio em seu olho, ele começa a ficar perturbado. Ele começa até a sentir pena de barata. Aí os colegas não entendem, pois foram treinados para identificar e matar as baratas. Encurtando a história, ele vai para o psicólogo e para o psiquiatra do exército. Eles avaliam o olho do soldado e percebem que houve uma alteração quanto à programação, uma vez que todas as pessoas que entram naquele exército fazem um juramento de que aceitam colocar uma espécie de *chip* no olho. Esse *chip* faz com que elas esqueçam tudo que pensavam até então e faz com que vejam determinados indivíduos como baratas. É uma alegoria do racismo!

Então, o racismo é estrutural. A colonialidade é estrutural. Nesse sentido, até entendo que alguns professores achem absurdo determinados debates, porque eles foram

²⁸² *Man against fire*, no original.

formatados para pensar isso. Mas, precisamos queimar o *chip* que nos colocaram, para podermos ver a realidade de outra forma. Porque nosso *chip* é no olho, nos ouvidos, nos toques. Enfim, é uma luta constante.

Confesso que não era próximo ao teatro de rua antes de conhecer Raquel Franco²⁸³. Eu ia assistir, mas não com frequência. Sempre privilegiava o teatro de palco italiano. Reconhecia o teatro de rua como uma coisa relevante para a cultura, mas não ia frequentemente assistir. Com Raquel é que veio a proposta de fundarmos um núcleo de teatro de rua (Nutrua) que tente suprir o que o curso de Teatro não dá. Isso também era o TCC de Raquel, então ela passou um ano trabalhando com um grupo de estudantes, na universidade.

O núcleo é aberto também para quem não é do curso do Teatro, mas é interessante que a reação de uma parcela dos próprios estudantes do curso é justamente reproduzindo os valores de interpretação hegemônica. Então, por exemplo, alguns alunos de Teatro achavam ruim porque na rua, acontecia muito barulho. Dou risada ao pensar nisso, mas imagina o ator com o microfone, falando pra público: “Xiixiii!” (pedindo silêncio)

A não ser que seja uma coisa proposital, de querer chamar atenção de uma pessoa específica, como um jogo com o espectador, mas se a pessoa não presta atenção, tudo bem. Tá na rua. Então, encontro um filão no teatro de rua e vejo o quão ruim foi para mim me manter com uma relativa distância, porque o teatro de rua hoje se configura como tudo que ainda acredito no teatro! Não quero generalizar, mas esse teatro burguês já está me incomodando.

Desde quando fiz o curso de Formação do Ator na década de 90, sempre gostava das intervenções urbanas. Mas nunca me engajei no movimento de teatro de rua, terminei indo para outro caminho. Com o meu doutorado em Letras busquei as dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno, para discutir as questões de masculinidade, gênero etc, então foi outro viés. Mas hoje está sendo o meu reencontro tardio com o teatro de rua. Para mim, o que está interessando é o que a rua tem para me dizer. O que a burguesia tem para me dizer já está me inquietando, já está me incomodando. Isso foi um trabalho gradual de desconstrução e que segue em processo. Devo muito a Raquel e digo isso a ela. Estamos vendo as possibilidades, junto também com a performance e as intervenções urbanas. Estamos tentando buscar um caminho nesse sentido.

Mas, enfim, em minha pesquisa atual me proponho a estudar e a pesquisar os

²⁸³ Artista da Trupe Circuluz, de Olinda/PE, militante do teatro de rua e estudante do curso de Teatro da UFPE.

autores negros de teatro, a dramaturgia negra no Brasil. O enfoque é decolonial. Penso até em fazer um artigo com a leitura decolonial do nosso currículo. Espero que fazendo isso possa contribuir para que meus colegas venham a repensar essas questões.

Mas, voltando ao assunto das disciplinas, vou tratar agora de Processos Culturais, que é uma disciplina teórica. Só no primeiro semestre em que a ministrei é que houve um engajamento completo da turma para que pudéssemos, ao final, mostrar o resultado em forma de cenas. Então, eles próprios formavam grupos e construíam cenas. Mas, só funcionou no primeiro semestre. Para facilitar o entendimento, a seguir vou descrever em termos metodológicos o processo da disciplina.

A minha formação é em Letras e da literatura tento buscar um autor dramático representativo para ser a espinha dorsal desse curso, cujas peças vão se reportar a outras peças. Seja na confluência ou contraditoriamente. As peças devem espelhar determinados temas que, no meu recorte, configuram as nossas formações culturais. Por exemplo, pego Nelson Rodrigues, mas já começo a disciplina lançando a pergunta: Nelson Rodrigues é um grande autor ou é um canalha? Encaro o processo pedagógico como pesquisas que vamos desenvolvendo ao longo do semestre. Então, como podemos discutir a casa grande a partir de Nelson Rodrigues? Como é que o teatro de Nelson Rodrigues nos passa a ideia da casa grande? A leitura mais óbvia vai ser o *Álbum de família*, aí cito o Newton Moreno²⁸⁴ e outras encenações também. Já em relação a questão do negro, como podemos discuti-la? Pegamos, por exemplo, *O Anjo Negro*. Pra discutir a questão da mulher pego *Dorotéia*. Então, vamos discutindo essas questões de base dos nossos processos culturais, que apontam para o processo de colonização. O que fica nas discussões da disciplina é que somos sujeitos colonizados e sendo esses sujeitos colonizados de um passado colonial continuamos a reproduzir a colonialidade.

Aí lanço um ou outro texto de um autor decolonial, por exemplo, Walter D Mignolo²⁸⁵ ou Quijano²⁸⁶, para que possamos discutir a diferença entre colonialismo e colonialidade, e por aí vai. Peço para eles irem a peças de teatro e identificarem determinadas questões para que possamos discutir em sala de aula. Frequentemente discutimos a cultura popular, mas sempre com um crivo mais, eu diria, contemporâneo. Já começo a falar que pessoas como Ariano Suassuna e Gilberto Freyre tiveram uma contribuição importante. Mas que

²⁸⁴ Artista pernambucano e integrante do grupo paulistano Os fofos encenam, adaptou a obra *Álbum de Família* de Nelson Rodrigues para o ambiente do engenho pernambucano estudado por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*.

²⁸⁵ Semiólogo argentino, é uma das figuras centrais do pensamento decolonial latino-americano e como membro fundador do Grupo modernidade/colonialidade.

²⁸⁶ Aníbal Quijano (1930-2018), sociólogo peruano cuja obra é bastante influente no campo dos estudos decoloniais.

particularmente Ariano Suassuna vai construir uma leitura romântica do popular. Então, buscamos ter um olhar crítico. Também não é para jogar no lixo, porque a tendência do aluno de hoje é amar ou jogar no lixo.

Faço uma leitura crítica da cultura popular, falo das inúmeras expressões da cultura popular que não são colocadas, ainda hoje, em algumas universidades, sob o rótulo de cultura popular. Como o *funk*, por exemplo. Por que não discutimos o *funk* na cultura popular? Por que não discutimos o passinho na cultura popular? Aí pode vir uma fala do tipo: “Ah, mas não é bonito” e etc. Mas, não estamos discutindo beleza, estamos discutindo cultura. Para que possamos discutir beleza vamos discutir primeiro a cultura. As pessoas querendo ou não, existe o passinho. Então, vamos discutir isso.

Ainda existe um preconceito muito grande no teatro, em particular com o teatro de rua. Os estudantes são formados e querem estar no palco. Na UFPE não existe uma formação para o teatro de rua. Eu e Raquel é que estamos começando a levantar isso.

Talvez eu seja um dos únicos professores que no curso de Teatro não esteja trabalhando diretamente com a prática do teatro. Não dou disciplinas como Elementos Visuais etc. Não é a minha praia. Tenho a leitura conceitual da luz, da indumentária, do cenário e etc. Mas não sou técnico nessas áreas específicas. Em relação a Interpretação, já existem professores que têm a tradição de dar essa disciplina. Então, termino ficando com as disciplinas que abrem espaço para uma discussão política. Ou seja, talvez tenha me tornado o vírus corrosivo do curso de Teatro. Talvez por isso tenham sentido necessidade de acabar com Processos Culturais e com Arte-educação. Porque são disciplinas que proporcionam espaço para debatermos essas questões. Na minha leitura, grosso modo, é essa a realidade em que trabalho.

É evidente que estou transpondo uma leitura a partir de um lugar político. Confesso que me sinto muitas vezes desestimulado, mas uma maneira que sempre priorizei na docência é o trabalho com o alunato. São os alunos que me alimentam, que me dão força e fazem com que eu me mova. Aí tento todas as meditações do mundo, para abstrair os problemas e tentar focar no meu trabalho com os estudantes.

Há até aquela piada: “Deus criou o professor universitário. Aí as pessoas começaram a reclamar porque o professor universitário trabalha pouco! Mas, aí Deus falou pros demais: _Calma, minha gente! Eu ainda não criei o colega de departamento!”

Falo isso brincando, é claro! Temos desentendimentos, mas existe um respeito mútuo ali, na medida do possível. Mas voltando à disciplina Processos culturais, para tratar das culturas populares, parto de uma reflexão crítica na leitura de um texto teórico, mas geralmente não levo dramaturgias populares. Gosto muito de trazer a discussão que os

autores dos Estudos Culturais trazem sobre o popular, como por exemplo Nestor Canclini e Stuart Hall. Por vezes, não uso muitos textos com os alunos, porque é difícil fazer com que os alunos leiam. É uma coisa tão gritante, que já disse para eles: “Gente, falta libido de vocês para leitura!”

É uma coisa tão forte que até os textos dramáticos eles têm resistência para ler. Algo que na minha época de estudante era um prazer: me reunir com grupos para juntos lermos um texto. Pegávamos o texto e dividíamos: uma pessoa lia tal personagem, outra pessoa lia outro personagem. Era uma diversão isso. Mas nem texto dramático eles querem ler. Então, é sempre um processo de sedução, de negociação. Por exemplo, tem uma autora, a Ligia Vassalo²⁸⁷, que faz uma leitura crítica de Ariano Suassuna, mostrando justamente o que existe de romântico e conservador nesse discurso da cultura popular.

Pego o *Manifesto Regionalista*, de Gilberto Freyre, e pego também o *Manifesto da Cultura Armorial*, escrito por Ariano Suassuna. Aí fazemos uma leitura crítica, mostrando como esses manifestos são atravessados por discursos que fazem parte do nosso processo colonial. Quando peço para os alunos irem ver as expressões culturais, peço para eles verem não só teatro, mas também outras expressões. Eles são muito ligados a música e, às vezes, me apresentam coisas que não conheço, pelo que sou muito grato. Então, analisamos juntos.

A forma como desenvolvo a disciplina é em processo colaborativo. Dou a eles o mesmo peso de responsabilidade que tenho ao assumir essa disciplina. Eles estão construindo comigo essa disciplina. Tanto é que vou dividindo os grupos, mas esses grupos podem migrar, podem dialogar e etc. E eles vão trazendo resultados de pesquisa para a turma.

Em relação à cultura popular em geral não levo texto dramático. Mas todo semestre a disciplina se altera um pouco, já aconteceu de lermos em sala de aula o *Sobrados e Mucambos* de Hermilo Borba Filho. Acho esse texto fantástico e gosto de levar senão a peça em si, mas pelo menos o prefácio de Gilberto Freyre a essa peça, que acho maravilhoso. Porque o prefácio já mostra a concepção divergente entre ele e Hermilo Borba Filho. Também tenho uma leitura crítica de Gilberto Freyre. Reconheço o papel importantíssimo que ele teve ao trazer a antropologia cultural para a nossa realidade, para valorizar a cultura negra e a cultura indígena como elementos que compõem o conceito que temos do Brasil. Minha leitura crítica segue a corrente de Florestan Fernandes e Abdias do Nascimento, uma reflexão sobre essa concepção de que vivemos uma democracia racial.

²⁸⁷ VASSALO, Lígia. **O sertão medieval**: origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993

Gosto de levar esse prefácio porque ele é a prova cabal da visão “poliânica” de Gilberto Freyre. Ele diz algo assim: “percebo que a interpretação que temos do Brasil é divergente. Enquanto Hermilo Borba Filho valoriza o que houve de violência e de sangue, valoriza negativamente, prefiro valorizar positivamente”. Então ali ele já deu o atestado do que é a sua visão... Visão, aliás, que é compartilhada por muita gente de teatro no nosso colegiado. Mas apesar de todas essas críticas que faço, meus colegas de curso são pessoas com quem se pode argumentar. Elas têm os pontos de vista delas e argumentam dessa maneira. Estou discutindo justamente os argumentos. Por isso nos respeitamos.

Mas já trabalhei com o *Sobrados e Mucambos* e já peguei uma peça de Ariano Suassuna também, *A Pena e a Lei*. Gosto de também trazer as manifestações populares no teatro, para além do texto dramático. Por exemplo, como o teatro está dialogando com o mamulengo? O que foi o mamulengo? Qual foi o significado desse mamulengo? Quais são os discursos sobre esse mamulengo? E assim por diante. O tempo, por mais que seja uma disciplina de 60 horas, sempre é muito pouco para discutirmos processos culturais no Brasil. Mas, vamos por esse caminho. É curioso, mas me vejo como um elemento de contraponto necessário, porque é importante que haja diversas visões. Para se ter uma ideia, alguns professores acabam por valorizar e defender Monteiro Lobato, porém na minha aula faço a crítica a Monteiro Lobato.

Já começo a disciplina dizendo que não existem verdades absolutas. Tudo que as pessoas tomam como verdade teve o seu lugar, teve o seu momento histórico de construção, de formação de pensamento e etc. Então, os convido a terem uma leitura mais crítica da realidade e digo: “Vocês vão identificar opiniões minhas que vão bater de frente com a opinião de alguns professores de vocês. Certo? Mas, vamos discutir e vocês vão procurar se posicionar”.

A questão é essa. Não é escamotear uma realidade. É mostrar as diversas realidades. É nisso que acredito. Essa é minha postura política. Tento sempre imprimir um tom crítico mesmo a essa disciplina. É o que faço com Arte-educação também. O programa que pego da disciplina não prevê, por exemplo, as bases culturais da Arte-educação, que é uma área onde também atuo. Então, aproveito e já coloco os fundamentos culturais da Arte-educação, para discutirmos também as questões de raça, gênero e sexualidade. A intenção é refletirmos acerca de como isso deve ser considerado no processo de ensino-aprendizagem, de Arte-educação, numa forma mais ampla. Enfim, é por aí. Procuro sempre me atualizar e atualizar as minhas disciplinas.

Em relação ao novo projeto pedagógico há uma particularidade, pois 10% do currículo tem que ser de atividade extensionista, algo que vem como uma diretriz do MEC.

Vou ficar com Teatro e Comunidade, que é uma dentre dez propostas de atividades extensionistas que inserimos no currículo. Então, é obrigatório os alunos cumprirem esses créditos, mas eles podem escolher dentre as opções elencadas. Pedi para ofertar Teatro e Comunidade, porque é uma área que não é tocada. Para entender essa ausência do Teatro e Comunidade é importante falar também das disciplinas de Metodologia, que não ministro.

São cinco disciplinas, a Metodologia I termina sendo uma disciplina mais introdutória. Não vejo nela algo que acrescente à disciplina de Pedagogia do Teatro, que é dada no primeiro período. Agora não lembro como é que ficou, mas minha proposta era tirar a Fundamentos da Pedagogia do Teatro do primeiro período, porque recebemos muitos estudantes que sequer foram ao teatro. Vejo que isso não funciona, pois como vamos ensinar o estudante a dar aula de uma coisa que ele ainda nem conhece? Então, minha proposta era levar a Pedagogia do Teatro lá para frente, quando começarem as Metodologias, e pegarmos, por exemplo, Fundamentos da Arte-educação como uma disciplina propedêutica, ou seja, uma disciplina mais aberta, pois já iria introduzindo o estudante a esse pensamento de que a arte é educativa, que podemos trabalhar na educação com a arte etc.

Mas, enfim, Metodologia I é apresentar as principais tendências da Pedagogia do Teatro, o que já é visto na disciplina Pedagogia do Teatro. Metodologia II vai trabalhar Drama e aí vai para a Inglaterra e dialoga com a França, no sentido dos jogos dramáticos. Em Metodologia III é Brecht e Boal. Na minha leitura essa disciplina termina ficando mais teórica. Em Metodologia II, com o Drama, o professor ainda constrói um espetáculo junto com os estudantes. Geralmente um espetáculo para a infância ou adolescência, enfim.

Mas no trabalho com Brecht e Boal às vezes acontecem situações complicadas. Desde 2016 vivemos nas ruas, com muitas manifestações, mas a maioria dos professores não permitiam que os estudantes fossem às manifestações, inclusive o professor que dá aula sobre Brecht e Boal. As pessoas estavam se manifestando na rua e o professor falando de Brecht e Boal na sala de aula. O argumento era algo do tipo “Não, porque se não vai desorganizar a estrutura do semestre, vai atrasar. Vocês vão entrar no período das férias”.

Aí vai por esse caminho. Então, termina sendo uma disciplina mais teórica. Metodologia IV fica sob responsabilidade de uma professora que atualmente também é coordenadora do curso. Ela trabalha palhaçaria, *clown* e bufão. Ela tem uma pesquisa muito interessante com os bufões. Por fim, Metodologia V termina ficando com uma área muito importante que fomos obrigados a estudar, pois não existia durante o período de nossa formação. E ainda não existem especialistas nessa área: o trabalho com estudantes com deficiência. Então, é teatro para cego, teatro em casas de saúde mental. Nessa disciplina

deveria ser trabalhado também teatro em comunidade, mas não se trabalha, pois é muito conteúdo, não se dá conta.

Com todos esses revisionismos de currículo fui me debruçando mais sobre o teatro em comunidade. Então, antes do Nutrua, eu, Raquel Franco e Cynthya Dias fazíamos parte de um grupo em que líamos e discutíamos o teatro em comunidade: o que é, como podemos atuar, o que já existe. Então, fomos fazer um mapeamento e consideramos que uma das formas em que poderíamos desenvolver nossa pesquisa com teatro e comunidade seria o teatro de rua. Foi quando enveredamos pelo teatro de rua.

No curso começa a haver alguma abertura para o teatro de rua. Me lembro que o professor Luís Reis queria fazer um espetáculo de rua no semestre que passou, em Metodologia II. Em vez de fazer no palco, seria no pátio interno da Universidade. Não foi possível levar para a rua mesmo, mas pelo menos saiu da caixinha, como o próprio Hermilo Borba fazia. No TPN, todo mundo ia para as manifestações populares, porque eles queriam beber daquilo para construir uma intervenção política.

Mas, ainda há certa resistência ao teatro de rua.

Por exemplo, recentemente entrou uma professora substituta no curso, Maria Clara Camarotti, que é filha de um dos nossos professores mais queridos, o falecido Marco Camarotti, que era justamente da arte-educação. Ela veio revolucionando e levando o pessoal para a rua. Pois ela sofreu muitas resistências por parte do colegiado! Como ela é professora substituta, se torna mais vulnerável e muitas vezes sai chateada das reuniões que participa.

O exemplo que já trouxe é a questão da presença da própria comunidade lá no CAC. Alguns professores dizem para termos cuidado nas nossas ações, para as pessoas da comunidade não confundirem as coisas e acharem que somos amigos delas. Isso é *ipsis literis*. Porque, na leitura desses professores que já vêm de uma concepção elitista de mundo e da realidade, aquela galera está ali só para vender maconha e a maconha leva à criminalidade. “Aí, se eles pensarem que nós somos amigos, é capaz de estarmos colocando criminosos dentro do CAC”. É essa a mentalidade deles. E ficamos tentando mostrar outra perspectiva: por que em vez de erguermos muros, não chegamos próximo a essa comunidade? Mas muitos docentes não querem se aproximar da comunidade. Ouvimos perguntas e afirmações do tipo: “O que você pensa que é esse curso? Você pensa que a Universidade é para todos? Não é! A Universidade não é para todos!”

Existe um linguista, Marcos Bagno, que foi um dos primeiros a defender que preconceito linguístico é preconceito social. Então, parodiando Marcos Bagno, podemos dizer que o preconceito estético é um preconceito social. Por que as pessoas não se sentem

interessadas pelo teatro de rua? Porque existe um preconceito social. “A rua é perigosa. Você pode ser assaltado na rua. Pode haver violência na rua. As pessoas podem partir para cima dos atores”. Mas, tudo isso é vida! Bem-vindo à vida! Porque se não ficamos presos em nossos apartamentos.

Até vejo que existe uma “boa intenção” nesses professores. A boa intenção é: “nós somos responsáveis por esses estudantes. Se acontecer alguma coisa na rua com esses estudantes, nós vamos ter que responder”. Aí se arvoram a criar regras que não existem no regimento da universidade, nos obrigando a ir ao regimento para provar que essas regras não existem. Coisas do tipo: “se for levar a turma para a rua o docente vai ter que assinar um termo de responsabilidade”. Mas, não temos que assinar nada! Cadê as nossas aulas práticas? Então, o que seria de um curso como Serviço Social ou Sociologia? Não poderiam ir para a rua?

Moro perto da Universidade e outro dia estava vindo andando e na rua, fora da Universidade, um grupo de estudantes de Biologia estava aplicando uma pesquisa para uma disciplina deles. Parei e respondi à pesquisa. Eles estão na rua. As pessoas precisam ser educadas a ir para a rua e não a ficar confinadas. Costumo falar que risco por risco a gente corre aqui. Já aconteceu comigo durante uma aula: estávamos em uma sala que tinha uma parede de vidro. Um aluno estava propondo um jogo e todos entraram. Aí uma das alunas escorregou, caiu em cima do vidro e cortou a perna. Tive que parar a aula, chamar a segurança. Fui com essa aluna para a UPA²⁸⁸, para que ela fosse atendida e etc. porque apesar da Universidade ter o Hospital das Clínicas, ele não atende a comunidade da Universidade. A Universidade até disponibiliza carro, mas temos que ir para a UPA. Nós corremos esse risco também. Isso faz parte da vida. Temos que preparar os estudantes para a vida.

Sou perguntado também sobre as relações entre classe e os processos coloniais. Nesse sentido, não é possível pensar em modernidade sem pensar juntamente com os termos colonização, capitalismo, racismo, sexismo e cristianismo. Todas essas coisas estão imbricadas. No processo de colonização, carregamos tudo isso. O preconceito estético é um preconceito social. E nesse preconceito social identificamos racismo, sexismo e cristianismo também. Ou a falta do cristianismo. Tudo isso vai estar implicado nesse preconceito estético.

Por fim, acrescento que na Universidade Federal de Pernambuco infelizmente ainda não existe um curso de pós-graduação em Teatro. Acho que isso é muito por conta dessas

²⁸⁸ Unidade de Pronto Atendimento.

divergências internas que elenquei anteriormente. Estou colaborando atualmente com a pós-graduação em Direitos Humanos. Aí parto da arte e vou trabalhando na perspectiva dos Direitos Humanos. Terminei indo por esse lado. Mas, seria bom que tivéssemos a pós-graduação em Teatro.

De fitas, cantos, cores e emudecimentos: Sebá²⁸⁹ vestindo o boi na universidade

Jovem negro, alto e magro, Sebá transparece em sua postura ser muito mais maduro do que seus vinte e tantos anos indicariam. Mesmo em uma lanchonete, rodeados de gente, em meio ao burburinho do local, tivemos uma conversa permeada de silêncios e suspensões... Entre risadas, arrepios e emoções, as pausas – não-dramáticas, mas líricas, quase meditativas – coloriram de sentidos nosso encontro.

Na reunida flor do campo chegou
A vaqueirada do boi flor do campo ensaiei
Gastei dinheiro num município paraense
Faz silêncio no pandeiro
Quando o gado serenou
Boi flor do campo na forma da lei

A barca

Tudo começou quando ia para as festas de Reis. Ainda tinha 5 ou 6 anos. Minha mãe avisava assim: “Ó, hoje é dia de Reis e Zé de Moura e Jovelino vão colocar o boi para brincar”. Aquilo me causava sempre uma euforia, porque eu tinha muito medo do Mateus, do negro fugido, porque ele tinha a cara preta, corria atrás das pessoas com fogo. Ele tinha um chicote na mão e eu tinha medo dele me pegar. Ele sempre corria atrás das crianças. Ele procurava na roda as crianças que estavam mais escondidas e eu, com 6 anos de idade, já era um varapau, cumprido, meio que escondido atrás da saia da minha mãe.

Ao mesmo tempo em que queria chegar perto do Mateus, queria também me distanciar. Essa relação com o Mateus, principalmente com o Zé de Moura, é engraçada, porque o Zé de Moura tinha (ele já faleceu), um corpo alto, retilíneo, negro. Então, tenho características muito parecidas com as dele. Hoje, comparando fotos minhas e dele nas brincadeiras, a família fica impressionada de como somos parecidos, nas questões corporais. Ele é um homem do campo, assim como eu. Ele não é da cidade, é da mesma comunidade rural que eu. Eu dizia: “Mãe, eu quero ir para essa brincadeira.” Acontecia na frente da igreja e tinha toda a questão religiosa. Nasci dentro de uma família religiosa e tínhamos o costume de ir pra missa. Quando terminava a missa, já tinha o pano do boi marcando o terreiro da brincadeira. Era muito interessante, porque todo mundo, quando chegava o momento, ia brincando e trazendo o boi... E o boi era lindo! Me apaixonava com o boi. Era curioso para mim, saber como um boi daquele tamanho girava. Mesmo vendo os

²⁸⁹ Entrevista com Sebastião de Sales Silva, realizada por Alexandre Falcão de Araújo, na noite de 24 de outubro de 2018, no café e lanchonete Mahalila, em Natal.

pés da pessoa que vestia o boi, aquilo mexia muito com minha imaginação.

Então, enquanto criança, aquilo era um universo que quebrava toda a estrutura daquela comunidade. Era como se fosse o circo, onde se reunia o povo. A lona era montada no meio da rua. Era uma lona invisível. Mas, quando ia chegando lá para o final, as pessoas iam começando a sair, porque era a hora de passar o chapéu. O Zé de Moura criou os filhos dele com a brincadeira de boi. Ele saía realmente fazendo as marujas. As marujas é quando os brincantes saem marujando de um lugar para o outro. Ele terminava de brincar lá no sítio, ia brincar em Vera Cruz, de lá ia para Monte Alegre e em seguida para Santo Antônio. São cidades próximas. Quando ele chegava em Santo Antônio, fazia a feira e mandava para a família, por alguém que fosse pro sítio. Então, ele passava 15, 30 dias, brincando para sustentar a família, para comprar as coisas para a família. Então, aquilo também me causava uma aproximação com aquele homem.

É impressionante, porque ele sempre foi um homem muito silencioso. Mas, quando o via na brincadeira, eu dizia: “Não. Não é a mesma pessoa, é outra pessoa.” Fui me aproximando, me apaixonando. Quando tinha as coisas na escola, falavam: “Coloca o Sebastião para fazer o Mateus, que ele gosta”. Hoje entendo que tive pouco acesso a esse mundo da capital e isso é muito bom, porque não me contaminei. Não me contaminei com essa loucura, com esse vai e vem, esse trânsito, que hoje entendo. Tive a vida do interior. E quando precisei vir para cá, vim através da brincadeira. Então, conheci o teatro dentro da brincadeira.

Entrei na graduação em Teatro, na UFRN, em 2011. Não entrei antes, porque não tinha acesso ao mundo virtual, então nem sabia que tinha curso de Teatro em Natal. Tomei conhecimento por meio de um programa de extensão da universidade, chamado Trilhas Potiguaras, que, todo meio do ano, escolhe 20 cidades do interior, com um número de até 15 mil habitantes, para levar oficinas. Geralmente cada município recebe uma oficina, porém, na maior parte das vezes a atividade acontece na área urbana, na cidade. Mas, uma menina do curso de teatro, que também é do teatro de rua, disse: “Gente, essa oficina tem que acontecer em uma das comunidades!”. E ela escolheu a última comunidade, Sítio de Santa Cruz, que é a minha, no município de Vera Cruz. Além de ser uma comunidade rural, é a última, distante de tudo. Então, é praticamente um sítio. Pois, quando fiz a oficina, eu disse: “É isso que quero fazer!”.

Nesse momento, já estava cursando Pedagogia no interior. Então, além de licenciado em Teatro, sou pedagogo. Já estava terminando o curso de Pedagogia, mas quando fiz a oficina fui mordido pelo bichinho do teatro. Decidi que a pedagogia seria minha base, meu alicerce, mas minha profissão seria o teatro. Então, trouxe a pedagogia popular dentro das

disciplinas que cursei, dos meus trabalhos acadêmicos. Procuro sempre fazer esse cruzamento, essa encruzilhada de saberes. Aí, quando entrei no mestrado, já tinha levantado bastante material sobre meu objeto de pesquisa. Por isso, que acho que para mim, o mestrado foi muito tranquilo. Na graduação já me encantei, já estava com as fitas na cabeça e com o fogo na mão. Então, numa disciplina chamada de Estudos Culturais de Teatro, fiz um trabalho de pesquisa na minha comunidade, por isso, quando comecei o mestrado, já estava com o corpo do texto bem gordinho.

Mas, voltando à graduação, meu primeiro contato foi com uma professora que me perguntou se eu já tinha assistido teatro. E o teatro formal, assim denominado, eu nunca tinha assistido. Eu e o pessoal da universidade tínhamos aquela ideia de teatro que tem uma arquibancada, que tem um palco e tal... eu respondi: “Nunca”. “Olha, então não é para você estar aqui. Se você quiser permanecer aqui, você tem que ir ao Teatro”. Mas, ela não sabia quem era o Sebastião e as experiências culturais pelas quais eu já tinha passado. Para mim, isso foi muito forte, parecia que eu já estava sendo julgado. Eu era o menino vindo do interior com a mala na mão e que não era para estar na universidade. Me senti à margem da margem. Mas, peguei esse comentário e lidei com ele com jogo de cintura... Esse tipo de postura aprendi com minha mãe. Ela é uma artista maravilhosa. Digo a ela que em nossa casa só tem artista. Vim estudar, mas os atores estão todos formados dentro de casa. Sempre pego todas essas falas, como a da professora, e transformo. Acho que a vivência, as experiências com a cultura popular, com as brincadeiras, sempre me ajudam a transformar as situações. Mantenho, quase sempre, a minha serenidade, minha tranquilidade. Dificilmente alguém vai me ver estressado com alguma coisa. Então, olhei para a professora e disse: “Professora, vou fazer a análise da peça que a senhora quer que eu assista, mas não tenho onde ficar.” Aí, ela me perguntou: “Mas, de 40 colegas de sala, você não pode pedir uma dormida na casa de alguém?” Falei: “Posso, professora”.

Durante a graduação eu ia e voltava de minha cidade, vivia nesse trânsito. Lá só passa um ônibus, até hoje. Então, tinha que acordar às 3 e 30 da manhã. Pegava o ônibus às 4, para chegar aqui 6 e meia, 7 horas, dependendo do trânsito. Passava a manhã em aula no curso e à tarde estava nas atividades de extensão. Pois, foi um professor de Dramaturgia, o professor Makarios²⁹⁰, que me auxiliou no entendimento do meu lugar. No mesmo dia em que a outra professora me perguntou se eu já tinha ido ao teatro, ele disse assim: “Sebastião, você tem dois caminhos: o Teatro ou o sacerdócio”. Pois, quando entrei na universidade, eu ia ser padre. Uma vez eu disse para o Makarios: “tenho uma dívida

²⁹⁰ Makarios Maia Barbosa, professor do Departamento de Artes da UFRN.

muito grande com você, que nem sei se vou conseguir pagar”. Mas, o padre também disse para mim: “Sebastião, você tem que escolher: o Teatro ou a igreja”. Aí eu disse: “Padre, vou fazer do teatro a minha igreja”. Pela minha formação e pelo meu cuidado com todo mundo, todo mundo da comunidade já esperava que eu seria o padre da comunidade. E hoje sou brincante... Um dos brincantes da comunidade!

Mas, como disse, o professor Makarios foi muito importante para mim. Certa vez ele me disse assim: “No seu terreiro tem uma pérola gigantesca, que nós não temos aqui. E não sou que serei o mestre dessa brincadeira. Tem que ser você”. Então, receber isso de um professor, que no início do curso havia dito para mim: “Vá para o seminário!”, foi muito especial! O Makarios é paraibano e tem um grupo de Teatro de Cultura Popular, o GPT. É o cara! Ele foi o segundo professor do Departamento, é um dos mais velhos da casa e segue em atividade, trabalhando com Dramaturgia e Estudos Culturais do Teatro. Ele conseguiu fazer com que eu entendesse o quanto o terreno da brincadeira é valioso.

Enfim, quando cheguei na UFRN, fui logo para extensão, que era um grupo com capoeira, com teatro ritual, o que já foi bem forte para mim... Me assusto muito rápido com as coisas, mas também me apaixono rapidamente. Então, me assustei nessa extensão. Com a capoeira nem tanto, mas com o teatro ritual, às vezes me assustava, nos laboratórios. Eu dizia: “que corpo é esse que está gritando aqui dentro?”. Não sabia responder. A professora só me dizia assim: “Tião, quebra o joelho. Não pensa, faz!”. Em uma parte do mestrado, até escrevi *O Quebrar dos Joelhos*. Ela disse: “Seu corpo está tão enrijecido, com medo, que você não se permite colocar para fora todos esses gritos que estão aí dentro”. Mas, isso foi no só no primeiro semestre. Depois, fui gritando, gritando, gritando... Descobrimos esse corpo ancestral.

Quem conduzia essa atividade de extensão era a professora Lara Machado, que atualmente está na UFBA, mas na época era nossa professora na UFRN. Ela voltou para a minha banca de dissertação. Eu disse: “ela tem que voltar. Agora sou eu que vou trazê-la para o meu lugar e vou mostrar que o quebrar joelhos deu certo”. Enfim, voltando à minha trajetória na graduação, eu saía de Natal por volta das 17, 18 horas e chegava em casa lá para as 19:30, 20 horas, morto de cansado. Mas, não ia dormir, ia estudar os textos para o outro dia. O Robson²⁹¹ sempre falou na minha turma: “o Tião nunca atrasou um dia, nem nunca faltou um dia de aula”. No meu histórico, não tenho uma falta. É também o lado virginiano, de querer fazer o certinho sempre. Mas, até em relação a isso, já quebrei o joelho. Uma amiga me disse: “O Sebastião de hoje já saiu do quadrado, já está

²⁹¹ Robson Haderchpek, professor do Departamento de Artes da UFRN, orientador de Sebastião no TCC e no mestrado.

desrespeitando a faixa de pedestre”. Digo que o Zé me ensinou, que me ensina muita coisa, porque é um corpo que provoca muitos desejos. Provoca desejos no Sebastião em si, pois é o meu corpo e no olhar dos outros. O Zé espanta, mas ele também tem uma atração forte, atravessado pelo mundo da brincadeira que se faz na rua.

Dentro da graduação escolhi também fazer todas as optativas que tinham alguma relação com os brinquedos. Eram poucas, mas, as que havia, fui procurando fazer: as de jogo em cena, a de teatro de rua. A disciplina de teatro de rua é nova, mas na época um professor substituto chamado Rodrigo César do Nascimento Xavier deu esse conteúdo dentro da disciplina de Encenação. Ele queria que nós experimentássemos as diversas estéticas. Nós montamos um exercício de Teatro de rua e o meu grupo apresentou na Residência universitária. Defendi o espaço da residência, porque para mim, é uma rua, mas, ao mesmo tempo, sai da rua, e existe um mundo particular, o mundo universitário. Eram 4 Residências, 3 masculinas e uma feminina. Pensamos em fazer no meio das Residências, pra galera descer. Nosso grupo tinha 10 pessoas, 9 meninas e eu de menino, trabalhando juntos um semestre. Foi bem difícil. Eu era o vendedor de sonhos, uma espécie de cacheiro viajante. Tinha bem a ver com a minha história. Quando peguei o alto-falante e disse a primeira frase do texto, foi lindo ver os residentes descendo para assistir.

O meu percurso na universidade foi sempre provocando, devagar, comendo pelas beiradas, observando. “Opa, aqui cabe um pé... Aqui um nariz!” E assim fui. Não consigo me afastar totalmente da universidade. Volto para as bancas, volto para a roda de conversa para contar como é que estão as aulas no ensino médio. Tenho um contato bom com a universidade.

Agora, vou contar um pouco sobre meu TCC. O Robson foi meu orientador no TCC e depois também no mestrado. Ele trabalhava com os elementos do treinamento pré-expressivo. Uma amiga minha, a Mayra Montenegro de Souza, me convidou: “Vamos fazer o curso lá no Lume!?” Eu fui. Mas, tudo que estava vendo lá, já tinha visto com o Robson, na UFRN. Porém, quando a Raquel²⁹² conduziu o trabalho de mimesis corpórea, ela falou: “Vamos para a rua!” E a rua é um mundo, né?! Os senhores de idade sempre me tocaram muito, quebram o meu cotidiano. Fico impressionado com a sabedoria e com a grandiosidade deles. Tenho uma relação muito forte com as minhas avós e, lá no curso, me detive conversando muito com um senhor, na rua. O foco era a investigação da música, do corpo e da voz, para o trabalho de mimesis e levei essa experiência para os laboratórios. Escrevi o TCC falando também sobre isso, falando da técnica, da construção, da conversa.

²⁹² Raquel Scotti Hirson, atriz e pesquisadora do Lume Teatro, de Campinas/SP.

São 3 capítulos: o primeiro é uma parte mais teórica, o segundo é uma conversa com os mestres da universidade e o terceiro falando sobre a construção do meu personagem no espetáculo *Revoada*, que é um dos espetáculos do grupo Arquétipos. Há também o *Aboiar* e o *Menino da Terra*. No *Revoada* fui um homem-pássaro. A história é de 30 homens que saem a procura de um Deus. Eles precisam voar e passar por sete vales e eu era um pássaro que ia descobrindo esse caminho. Mas, ele também matava, se apaixonava, chorava. Ele era muito intenso em todas as ações, morria e ressuscitava. Vinha muito a ideia do mito do próprio boi, que também morre e renasce. E escrevi sobre tudo isso, não me restringindo à técnica. A técnica está lá, mas tem também a técnica aplicada, a partir da prática.

Voltando à minha infância, à medida que fui crescendo, fui me aproximando do boi e entendendo aquele universo. Mas, de início não via o boi como uma potência. Via como ele era visto naquele lugar, porque ele não saía da comunidade. Aí, vem uma questão muito recorrente da cultura popular: nunca havia investimento. As pessoas corriam quando era a hora do chapéu. Sempre pedia ao meu pai para ter algum dinheiro para colocar, para quando o boi viesse dançar para mim, eu ter algum dinheiro para dar... O povo ia assistir, mas na hora do chapéu ia esvaziando de público e o Mateus saía correndo atrás... “Ei! Venha cá!” E ficava como se fosse um pedinte, pedindo para manter a brincadeira.

Tem também um fator curioso no meio dessa história. Tem um período em que o boi não brinca. Ele brinca mais no final do ano e em janeiro. Passa janeiro todo brincando. Na nossa comunidade, ele brinca também em agosto, porque é a festa do padroeiro. E quando o boi não brincava, o que eu fazia? Ia pro circo, pois no interior passa muito circo. Na minha infância e adolescência, ali pelo sítio mesmo, passavam muitos circos. E na minha comunidade há uma tradição de receber os circos muito bem. Todo mundo diz: “Coloca o circo no meu terreiro!”. As famílias “disputam” o circo, primeiro porque assim elas já vão entrar de graça. A família que recebe o circo em seu terreiro não precisa pagar ingresso. Tá garantido. O outro fator é para elas poderem dizer: “O circo tá na minha casa”.

Lá em casa, o povo é muito acolhedor. Acompanhava quando o carro do circo chegava. Aquele carro já caído, acabado, ralo de tanto percurso, da trajetória e com um monte de bagagem. O circo passava lá na minha rua já convidando: “Chegou o circo! Hoje tem espetáculo? Tem, sim senhor!”. E o palhaço queria que algumas crianças o acompanhassem e elas ganhavam ingresso também. Dizia: “Mãe, eu vou!” E ela respondia: “Vá simhora, que se eu não deixar, você vai de todo o jeito!”. Eu acompanhava todo o processo de montagem do circo. Não ajudava, mas estava ali sempre olhando como é que se monta um circo, como bota a bandeira lá em cima da lona. E no circo sempre tinha medo

de palhaço, porque sabia que o palhaço ia mexer com o menino magrinho, que eu era. Ele ia me chamar por vários apelidos que já tinha na escola e que publicamente todo mundo ia rir de mim. Procurava me sentar nas últimas cadeiras, mas, o palhaço sempre me encontrava. Só que quando o circo ia embora eu ficava muito triste. No último dia do circo na vila, passava o dia todo triste. Era o dia do casamento do palhaço. Me perguntava: “Como assim, ele vai casar e vai embora?”.

Aí, dizia: “Mãe, vou montar um circo.” E toda vez que o circo ia embora, pegava um saco de farinha, daqueles grandes, pra fazer minha brincadeira. Ia nas casas de farinha pedir os sacos mais velhos que tinha e os cortava ao meio... Lá em casa tem um cajueiro enorme no quintal. Esses cajueiros já parecem com a lona do circo, então cobria o cajueiro com os sacos, era minha lona. Quando fechava a lona, chamava meus 3 irmãos mais minha prima – que na família é chamada de baiana. A minha prima fazia a bailarina, que era a atração dos meninos, e entre os meus irmãos, um fazia acrobacia, o outro tentava cuspir fogo e não conseguia e eu fazia o número final, que era o palhaço. Saía anunciando na rua: “Hoje tem espetáculo!” Eu era o dono do circo, mas tinha umas 3 funções: palhaço, pipoqueiro e bilheteiro. Cobrava o bilhete, era 10 centavos. Lembro até hoje, fazia os bilhetinhos. Minha mãe fazia pipoca para que eu vendesse. Minha mãe sempre me ajudava. Eu e minha mãe realmente temos uma relação muito forte, uma relação de útero. Ela estava sempre me colocando no mau caminho, ou melhor, no bom caminho.

Então, desde criança, tenho o imaginário das figuras da cultura popular, das brincadeiras, muito forte. Fui uma criança que brincou muito, vivi intensamente toda a minha infância. Era muito louco, porque fiz o circo várias vezes e os meus amigos hoje em dia, quando veem o espetáculo do “Zé”, dizem: “É, o circo deu pano pra manga, né?!”. O circo da minha infância está presente no meu trabalho. Quando meus amigos veem alguma entrevista minha na televisão, eles dizem: “Eita! Você está na televisão, com a sua pesquisa!” Digo assim: “Para você ver!” Porque ninguém lá da comunidade dava valor. Você sabe que quando é Teatro, o povo despreza um pouco. Teatro de rua? Pior! E cultura popular... ixi! Eles nos veem como um povo fazendo loucura, bagunça, fazendo macumba no meio do mundo. Pra eles, nós somos os malandros da rua. Mas, eu fazia tudo isso. No mestrado, escrevo também um pouco sobre isso. Chamo de *Memórias de Meu Quintal de Fitas*²⁹³, conto essas memórias, essas narrativas.

Todos esses fatores iam me chamando atenção, mesmo com o medo que eu tinha. O meu coração ficava muito acelerado de ver aquele mundo fantasioso. Quando cheguei

²⁹³ Título do primeiro capítulo da dissertação de mestrado de Sebastião.

na universidade, que fui entender. Precisei sair daquele terreiro e chegar nesse ambiente, nesse espaço da universidade, que se diz tão grandioso, para perceber: “Caramba, tenho um mundo grandioso lá no meu quintal! Um mundo cheio de fitas...”. Então, falo sobre *Memórias do Meu Quintal de Fitas* e de cada fita vou contando essas histórias, vou recriando essas memórias do que foi o *Saudades Z(é)*²⁹⁴. Digo que sou um sujeito híbrido, nesse sentido de atravessado mesmo pela brincadeira. Escolhi viver a brincadeira e estou aprendendo. Fico olhando, vendo os mestres que viveram tanto tempo brincando, que têm toda a propriedade de conduzir, de fazer, de trazer isso para o corpo rapidamente. Escolhi viver o teatro de rua e estar em contato com os moleques, na rua.

Nós tivemos, por exemplo, a experiência da Vila de Ponta Negra. Faço parte também do boi Galado, que é o boi dos Clowns de Shakespeare. Nós vamos brincar próximo mês, fazemos toda Nova Descoberta, toda a região do bairro onde fica o Barracão dos Clowns. Quando as crianças, tanto de Nova Descoberta, quanto da Vila de Ponta Negra, ficam dizendo “boooooi, boooi”, isso me faz voltar para o meu tempo de criança, em que tinha medo do boi, mas queria estar próximo. É uma mistura de medo e admiração. É a questão da ludicidade. Tenho medo, porque é um sujeito que transcende muitos lugares. Então, eu quis estar próximo do boi, inclusive no mestrado.

Para mim, não foi difícil viver o mestrado, em nenhum momento. Não sofri, não tive uma dor de cabeça. Terminei uns 3 meses antes e o Robson disse: “Sebastião, você quer defender agora?”. Eu disse: “Não. Quero esperar o dia de Reis. Quero que minha defesa seja no dia de Reis, na minha comunidade”. Robson perguntou: “Você quer enfrentar? Você vai produzir tudo isso mesmo?” Disse que sim, queria que a banca passasse por todo o ritual da brincadeira. Todo mundo junto. Defendi lá. Porque não posso defender nesse espaço. Esse espaço tem que ir para lá. E consegui! Claro, com a produção de amigos da própria instituição. Foram 4 grupos de bois, mobilizados, amigos do Zé de Moura e do Jovelino, que já tinham brincado com eles. Na época eles já haviam falecido e queria fazer a homenagem a eles dois. Principalmente ao Zé, porque era o Mateus que me fazia medo e com ele que eu tinha uma aproximação, não era com o mestre. Geralmente, a gente se apaixona pelo mestre, mas me apaixonei pela figura do Zé, pelo Mateus.

Foi bem interessante, disse então: “Eu quero começar no pingô do meio dia, com forró, cachaça e feijoada”. Fiquei de meio dia até às três da tarde fazendo o meu treinamento com o forró, trazendo o corpo do brincante. Trago a nossa tradição do forró como aquecimento. As pessoas iam chegando e eu não saía do forró. Meio que vestindo o

²⁹⁴ Espetáculo criado por Sebastião e que é objeto de sua pesquisa de mestrado.

coro desse boi. Eu, como virginiano, estava muito preocupado com a questão do tempo e dizia para as meninas da produção: “Olha, quando der 15h30, eu vou aboiar e o aboiar significa a reunião de todos os brincantes”. E foi lindo, porque todos os mestres, todos os brincantes, aboiaram para pedir licença a Jovelino e Zé de Moura, para gente brincar no terreiro deles. Aí nós fomos vestindo a roupa, na frente do povo mesmo. Vestindo tudo, pintando o rosto, criando esse espaço do terreiro da brincadeira. Tinha um carro de som que a prefeitura disponibilizou e nós plugamos a sanfona e o microfone para um dos mestres. Então, a brincadeira ecoou e nós saímos em cortejo pela comunidade. Lá nunca havia acontecido um cortejo. Eles nunca tinham recebido tantas pessoas.

Foram 2 ônibus da universidade para levar o pessoal da turma. A defesa virou um projeto de extensão e saiu em cortejo passando pelos lugares em que Zé brincou. Fizemos reverência na casa de Jovelino e, exatamente às 17h, os Bois começaram a brincar. Cada um teve o seu tempo. O padre da comunidade me cedeu a chave da igreja e a porta da igreja foi a boca de cena. Quando foi 18h, realmente no cair da noite, com o canto dos pássaros, badalei o sino. Era a manifestação se presentificando. Houve um fato curioso, com o qual me emociono muito. No final de sua vida, Zé perdeu a voz. Ele morreu com câncer na garganta, de tanto projetar a voz sem ter técnica. Ele gritava demais e recebia muita fumaça. Quando ele descobriu o câncer na garganta, a doença já estava bem avançada. O médico perguntou o que ele fazia e os filhos disseram que ele brincava. A questão do carvão, da fumaça e da voz que não tinha um preparo contribuíram para o desenvolvimento do câncer. Claro que ele não tinha preparo. Era um brincante, um homem do campo, que viveu da brincadeira. De fato, a brincadeira foi a profissão dele.

Então, quando deu 18 horas, a produtora disse “é agora!”. Deu as três badaladas, eu saí da igreja. De repente perdi totalmente minha voz. A produtora e Robson olharam para mim e acho que entenderam o que estava acontecendo. Quando eu entrava na igreja, a minha voz voltava. Quando eu saía, a minha voz sumia. Robson disse: “Você está vivendo o mito encarnado no seu corpo. É um dia muito simbólico, muito representativo. Você fala de atravessamentos na brincadeira e você está sendo atravessado nesse momento”. Nesse momento, o Makários estava do meu lado e ele, com toda sua fé nos deuses e orixás, entrou na igreja e fez uma reza, uma bênção. A produtora avisou a todo mundo que eu tinha perdido a voz e que era preciso todo mundo ficar mais próximo, cuidar de mim, naquele momento. De certa forma, eu vivi aquilo que a família dele fez com ele, pois, quando o Zé perdeu a voz, ele não deixou de brincar. E doía muito para o Sebá, em cena... No final do meu espetáculo tem a morte do Zé. Então, eu revivo esse momento de perder a voz. As pessoas entendem todo o contexto a partir do corpo, não da projeção vocal. Foi muito forte

para todo mundo aquilo acontecendo. Todos os filhos dele estavam presentes.

Enfim, o universo da brincadeira, atravessada pela rua, com o trânsito da rua, tem me ensinado muito. A rua sempre me ensinou muito, a olhar a vida com os olhos românticos. Sou romântico demais... Apaixonado por um passarinho que passa, pelo cuidado com a luz... Tudo isso me toca muito. Sou muito das questões peculiares. O Everson Oliveira, que é um dos meus amigos mais próximos, me disse assim uma vez: “Sebastião, quando tu vai falar da lua, tu não fala somente da lua. Tu diz assim: era uma noite estrelada onde existia uma lua, que saía por trás da bananeira... Tu vai tomar um café, tu não toma simplesmente o café. Tu degusta o café, tem um tempo... É muita poesia numa pessoa só!”. E, quando chego aqui em Natal, preciso abrir os meus olhos, porque senão sou enganado. A brincadeira, a rua, me ensinaram a ser outra pessoa e não vejo isso como negativo. Não perdi minha essência lá do interior. Mas, quando é preciso, o homem da capital também sabe falar. Por exemplo, depois do cortejo lá da Vila de Ponta Negra²⁹⁵, o momento da ciranda para mim, foi muito forte. Receber toda aquela energia de todo mundo e energizar todo aquele espaço que teve tantos brincantes, tanto trânsito de brincadeira por ali. Me deu vontade de morar na Vila. Eu disse assim: “Próximo ano, vou me organizar para morar na Vila”. Ou, por outro lado, talvez precise sair daqui e ir falar do boi, que existe o boi, que tem uma brincadeira. Por exemplo, nos espaços do sul e sudeste que talvez não conheçam o boi, as pessoas precisam ter esse contato com essa manifestação. Aqui tenho apoio. Aqui, vou encontrar os mestres da Vila, que se apaixonam. No dia do cortejo da vila, eles disseram: “Ah, vinhesse fazer o boi?!”. No dia, não tinha ninguém para ser o miolo do boi. Para mim, foi um presente. Mas, não sabia que ia ser assim. Certa hora, eles disseram: “Entra debaixo do boi, agora”.

Nesse terreiro das memórias, das brincadeiras, tenho levado rasteiras, boas rasteiras mesmo. Que me fazem voltar para o meu lugar e ficar um pouco em repouso, em silêncio, porque os silêncios são importantes. Digo rasteiras, no sentido, por exemplo, de perceber que a brincadeira não cabe dentro de uma caixa. Porque às vezes, fico tentando arrumar a brincadeira. Existe um trio, um grupo, que me acompanha. E os meninos do grupo às vezes se incomodam com o fato de acontecer na rua e que os editais nem sempre contemplam a rua. Por isso, eles ficam tentando enquadrar nosso trabalho. Mas, digo que a brincadeira é muito grande, não cabe dentro de uma caixa. Quando tento colocar dentro de uma caixa, alguma coisa acontece para que eu tenha que voltar e entender que é na rua que acontece. É com a falta do som que acontece, com o cachorro passando, com o bêbado

²⁹⁵ Sebastião se refere ao cortejo de grupos de cultura popular da Vila de Ponta Negra, realizado como encerramento do X Congresso da Abrace, na Vila de Ponta Negra, em Natal, em 20 de outubro de 2018.

entrando em cena, com os meninos me imitando...

No dia da defesa, em vários vídeos, vi que os meninos da minha comunidade estavam me imitando. A defesa também foi muito bonita para mim, porque foi a primeira vez que os meus pais me viram em cena. Então, foi muito forte para todo mundo. E toda brincadeira só terminou às 10 horas da noite. Foi de meio dia às 10 horas da noite. A professora Lara, que veio participar da banca, disse que nunca tinha visto algo tão grandioso, no sentido da força de sair do espaço da academia e colocar de fato, no lugar onde cabe, que é a rua. Quando me lembro a fala da mestra na mesa da Abrace²⁹⁶, me pergunto: por que os nossos brincantes não podem fazer parte de uma mesa, de uma defesa? Afinal, nós falamos deles. Então, nada melhor do que eles para falarem sobre isso. Penso que a formação é importante, sim. Hoje em dia, se não temos formação acadêmica, não avançamos, vamos ficando um pouco para trás. Acho que as universidades precisam abrir esses espaços para a rua. Ela precisa ser extensão. Lá no IF Ceará-Mirim²⁹⁷, digo para os meninos: “não acredito em uma extensão que fica dentro da instituição”. Então, os meus projetos de extensão são na comunidade. Tenho formação de professores na comunidade, grupo de teatro na comunidade e a instituição é apoio. Nós usamos a infraestrutura, quando necessário, mas a ação em si tem que ser na comunidade, pois é uma extensão. Considero muito a brincadeira e toda espetacularidade da manifestação enquanto rua e tenho aprendido bastante nesse espaço.

Atualmente, nas escolas onde leciono, brinco com os estudantes. Hoje, na escola, terminou a reunião pedagógica e já pensei: “Opa, vou para a vivência!”. Os meninos estavam pulando corda e jogando bola. Estava com eles, dando movimento, dando vida... porque é um curso técnico e eles ficam tão enrijecidos no cotidiano. Digo: “Ó, tem uma corda lá no meu armário. Tem uma bola.” E vou modificando aquele espaço. A minha ideia de encenação com os meninos não é no auditório do Instituto, é na área de vivência. Já disse a eles que o tema da encenação da aula de artes vai ser *Memórias*. A ideia é montar uma festa do interior. Nós vamos ter que falar um pouco sobre a nossa realidade, que está escondida, trazer os nossos avós para ensinar como se faz, como é essa dramaturgia... Então, vivo nesse mundo da fantasia. Mas, acho que é uma suspensão necessária.

Digo para os meus alunos, que não sei se consigo ensinar nada para alguém. De

²⁹⁶ Mesa “Culturas tradicionais e identidades”, realizada no dia 20 de outubro de 2018, durante o X Congresso da Abrace, em Natal, com a participação de: Mestra Luzia Maria da Silva (Tejucupapo/PE), Mestre Aguinaldo Roberto da Silva (Condado/PE), Mestra Nice Teles (Condado/PE), Mestre Inácio Lucindo (Camutanga/PE), Mestre Pedro Correia (Natal/RN) e mediação de André Carrico (UFRN).

²⁹⁷ Instituto Federal do Rio Grande do Norte, campus Ceará-Mirim, onde Sebastião é professor substituto de Artes.

verdade mesmo. Sem nenhuma demagogia. Porque acho que ensinar para uma pessoa é algo tão grandioso, que não sei se nós temos essa capacidade... Saio de uma aula com tanto aprendizado, que não ensinei, eu aprendi. Então, esse lado pedagogo grita bastante. E os alunos são jovens, têm de 15 a 17 anos, mas já são muito cobrados, em relação às notas, ao mercado de trabalho. Falo para eles: “Vivam esse tempo, porque nós não temos certeza do amanhã. Daqui a pouco, nós já não temos mais certeza de nada. Então, vamos viver essa brincadeira agora”. “Ah, professor, mas amanhã tem que trazer...” “Calma! Respira!” Nós esquecemos de respirar, de como respirar. Que é algo necessário. “Ah, mas o senhor fala de outro lugar, porque o senhor já é professor.” “Sim. Hoje estou em um lugar tranquilo. Onde estou, já estou sossegado demais. Mas, tudo que consegui foi com objetivo, foi com muita humildade e respeitando o meu tempo”. Talvez, se não tivesse ido para a Pedagogia e tivesse ido logo para o Teatro, hoje já fosse hoje um doutor... essas coisas. Mas, não me pesa hoje, não ser doutor. Entendo que é necessário, mas é importante saber que é um jogo.

Depois da Abrace, pensei bastante. Sentei e fui refletir sobre o que foi o evento. Acredito que a universidade precisa sim dos brincantes, desses espaços de debate e vivência da cultura popular. Não somente porque é minha pesquisa, para me dar voz, mas para as vozes desses brincantes ecoarem nesses espaços.

Tem outra história importante do Sebastião. Quando digo assim, parece que o Sebastião é outra pessoa, mas que é da minha família também. Enfim, a história é de meu pai, que sempre escondeu muito as coisas. Sempre o achei muito misterioso. Quando eu falava que ia brincar, que ia falar sobre o boi, falar sobre o Zé de Moura, ele se incomodava, ficava enciumado, porque eu estava falando de um outro homem. Um dia, nós estávamos sentados na calçada da frente lá de casa, na cadeira de balanço, tomando café, que é um hábito nosso do interior. Eu estava falando do Zé de Moura, que ele era fantástico, era aquilo e coisa e tal. Aí meu pai olhou para mim e disse “Eu também fui Mateus.” Respondi: “O quê, pai!?”. “É, eu também brinquei Boi de Reis.” “Mas, pai, por que o senhor nunca me disse?” “Porque tinha medo de que acontecesse contigo justamente o que aconteceu”. Ele tinha medo de eu virar um brincante, de eu viver no meio do mundo como ele fez. Inclusive, ele pediu para minha mãe não me contar essa história, por isso, descobri já na reta final da minha pesquisa de mestrado.

Mas, decidi dedicar uma partezinha da pesquisa a essa conversa no pé da calçada. Aproveitei que ele estava revelando parte de sua história e comecei a perguntar mais detalhes. Ele fez o mesmo personagem que faço, se encantou com o mesmo personagem.

Eu e meu pai temos uma relação muito forte de corpo, de conversa através do corpo, do olhar. A nossa conversa não é tanto de papo, como uma entrevista. Esse tipo de conversa tenho com a minha mãe. Com meu pai é mais de olhar, de entendimento, de ficar. Mas, nesse dia, ele se desmontou assim. Acho que ele pensou: ... “Peraí que eu vou já quebrar as pernas dele e vou dizer que ele tem um pai brincante dentro de casa”. Engraçado que depois disso comecei a fazer uma associação com o cotidiano dele. O meu pai adora beber, especialmente aos finais de semana. Quando ele bebe, ele brinca, o corpo dele se torna muito semelhante ao da brincadeira. Os meninos do meu grupo sempre me perguntam: “Tião, tu bebe antes de fazer o Zé?” Porque na brincadeira do boi, eles passam a tarde bebendo, esquentando o fogo. Eles vão preparando o material e bebendo cachaça. Bebendo, bebendo... Quando vão brincar, já estão com o corpo quente, com o coró do boi quente. Mas, nunca bebi, até hoje. O trio de forrozeiros me diz: “A gente não acredita em um brincante que não bebe”. Eu digo: “Bebo café. Faz o mesmo efeito”.

Um dia, no laboratório do processo de construção do espetáculo *Saudades [Z]* eles me perguntaram qual era o meu medo de beber. Respondi que achava que não fazia bem. Era muito politicamente correto. “Acho que não faz bem. As pessoas fazem careta e ficam caindo para lá e para cá.” No processo de construção do espetáculo, o Makarios estava em cena comigo. Aí, um dia, ele disse: “Vamos fazer o seguinte... Você confia em mim?!” Eu falei: “Claro!”. “Um dia nós vamos fazer o laboratório com cachaça”. Foi a primeira vez que experimentei. Ele me disse: “Você já é muito grande e os seus movimentos são grandiosos sem você beber. Quando você passar pelo trânsito da bebida, vai dar trabalho aqui dentro.” Eram 3 homens no trio de forró e o Makarios comigo em cena. A cachaça, normalmente nós dizemos “a do Santo” e derramamos uma dose! Mas, naquele dia, eu disse: “a do Santo” e tomei! Quando tomei, senti meu corpo latente e grande. Fiquei todo arrepiado. Aliás, todo mundo do laboratório ficou arrepiado. Mas, surgiram um monte de loas, um monte de coisas e nós não estávamos gravando. Estávamos vivendo, brincando e terminamos o laboratório desse dia, deitados, olhando para o céu e sorrindo. O Makarios sorria muito. Tínhamos uma poça de suor ao nosso redor. Ao final do ensaio, o efeito já tinha passado, mas a latência do corpo era uma coisa gigantesca. Sentia meu corpo vibrar num lugar onde nunca havia vibrado. Aí, disse aos meninos: “Pronto! O Zé bebeu. O Tião bebeu não.”. E eles: “Você agora tudo vai botar culpa no Zé! O Zé que fez... O Zé que deu em cima!” Mas, foi um momento importante, que relaciono também com a descoberta do meu pai enquanto brincante... Entendi muitas coisas no meu pai, e mudou minha forma de vê-lo também. Agora entendo porque de estar nesse lugar. Coisa de ancestralidade. O meu processo de mestrado está todo relacionado ao “Zé”. É um estudo do corpo do Zé, a partir

das memórias, dos vídeos.

Mudando um pouco de assunto e tratando de políticas públicas, acredito que falta aos grupos entenderem que eles têm uma força própria. Porque o discurso dos mestres é de que eles já estão cansados de colocar um boi para brincar na rua. Por exemplo, no dia do cortejo da vila de Ponta Negra, eles não tinham uma pessoa para fazer o miolo. Então, colocar o boi para brincar, para eles, é muito doloroso, porque eles já foram esmagados demais por esse povo, pelas prefeituras. As gestões públicas nunca olharam para eles e disseram: “Vamos pelo menos trocar o pano desse boi”. Isso tem a ver com os relatos dos mestres de cultura popular lá na mesa da Abrace: “não sei fazer edital”. Acho que falta primeiro, de dentro de casa, reconhecer, ver a brincadeira e dizer: “Caramba! Tenho um tesouro e vou botar na rua.” E faltam, claro, os investimentos. Acho que tem a ver tanto com autoestima e empoderamento, como com política pública.

Lá na minha cidade tem um projeto chamado *Não Deixe Meu Boi Morrer*. Foi uma tentativa de uma amiga minha, pois quando ela foi ao interior e viu o trabalho do boi de lá, ela disse: “Caramba, Tião! É tão gigantesco.” Ela é funcionária da UFRN e foi quem levou a oficina de Teatro para lá. Tenho uma ligação muito forte com ela. Ela continuou voltando à cidade e inscreveu o grupo de boi num edital do Banco do nordeste. O projeto foi aprovado, só que foi via prefeitura e a prefeitura lá acha que, por exemplo, o figurino do boi é dela e não do mestre. Os filhos do Zé de Moura não querem dançar mais. Primeiro, porque o mestre morreu e nenhum deles quer assumir a figura do mestre. O neto do mestre tem 10 anos, nós olhamos para ele e vemos que ele tem tudo do avô. Mas, ele quer o mundo da tecnologia. É outro tempo... Os filhos do Zé sempre dizem: “Sebastião, a gente não brinca, a gente não coloca o brinquedo na rua, porque a prefeitura não valoriza”. A prefeitura chama para os eventos, para ser um momento cultural, mas aí dá para os meninos somente um cachorro quente. Nem a cachaça da brincadeira eles dão. E o couro colorido do boi, que só existe devido aos brincantes, não fica sob posse deles, fica guardado na sala de um assistente social.

Tudo isso para mim, são as mortes acontecendo de forma muito cortante. Eles estão matando, cortando a língua do boi, fazendo a Catirina parir de uma forma abrupta. Estão matando as vozes desse povo. As vozes se curvam. Essa questão da autoestima é real, em todos os grupos em que passo para conversar os mestres estão cansados. Mas, os mestres reconhecem, por exemplo, que a universidade ainda olha para eles. Nos eventos, como a Semana de Ciência, Tecnologia e Cultura – Cientec, é montada uma vila da cultura aqui dentro. Em muitos eventos vêm os grupos da Vila de Ponta Negra e eles recebem um

fomento para estar aqui na UFRN. Isso é um ponto positivo. Eles se sentem bem. Nos primeiros anos eles eram colocados num palco. Aí cheguei para a professora responsável, Teodora²⁹⁸, e disse: “Professora, a senhora é maravilhosa, mas tire os mestres do palco. Deixe eles no terreiro, eles querem fazer poeira.” O palco é montado em frente à igreja. Eu disse: “Não monte esse palco alto, não! Se quiser montar um palco, monte um tablado, mas deixe eles no terreiro.” Porque, às vezes, eles ficam tão distantes de nós, que enfraquece a vivência.

Agora, em termos de políticas públicas regionais, ainda não consigo ver uma grande diferença de olhar para a cultura popular, por parte da esquerda, em relação à direita. As políticas existentes em nosso estado são bem básicas e pararam na parte social. Por exemplo, sou da região agreste do Rio Grande do Norte. Em minha região há mais de 10 cidades e nenhuma tem um projeto cultural. Então, qual é a cultura dos interiores de nosso estado? Os meninos passam a semana inteira trabalhando no roçado ou na casa de farinha. Venho dessa realidade. No final de semana, os meninos gastam tudo com bebida. Literalmente tudo. Quando vou pra lá no final de semana, dói muito, pois vejo os meus amigos, meus colegas de sala, na mesa do bar. Não que a mesa do bar seja um problema... não é isso. Mas, eles passaram a semana inteira no sol, trabalhando, e gastam tudo ali. Enquanto isso, a prefeitura não promove um evento cultural na praça, não tem um espaço cultural, um incentivo, nada. O único grupo existente na minha cidade, é o grupo de boi. Mas, eles estão nessa situação, com o figurino preso na assistência social. Não tem como o boi não morrer.

Não gosto muito da palavra responsabilidade, porque ela traz um peso. Mas, o Congresso da Abrace me fez pensar em um monte de coisa. Sentei com o César Ferrario, que é o sanfoneiro do meu trabalho. Ele também é dramaturgo e era dos Clowns. O César me fez um desafio: “Sebastião, o seu espetáculo, como você mesmo diz, não cabe dentro de uma caixa. Ele não é um espetáculo formal. Não está na hora do Sebastião ter o próprio boi dele? Ter o próprio brinquedo dele para dar essa movimentação naquele espaço, com aqueles jovens da sua cidade”. Essa fala dele mexeu demais comigo. Mas, fico vendo a cabeça dos meninos, dos filhos do Zé... Não que eles não pudessem fazer parte, mas eles que são os mestres das brincadeiras hoje em dia. E tenho muito respeito por esse lugar de quem começou a fazer. Os senhores da comunidade me perguntam assim: “Ei! Aquilo que você fez no seu trabalho, você vai fazer todos os anos?”. Vai chegar o próximo dia de Reis e eles já estão perguntando.

²⁹⁸ Teodora de Araújo Alves, docente do curso de Dança da UFRN e diretora do Núcleo de Arte e Cultura da mesma universidade.

Minha defesa foi em janeiro do ano passado. Em janeiro desse ano não aconteceu o festejo, porque César foi para as novelas e não estava disponível. Além disso, a universidade entrou no “miserio”, no corte de verba. Teodora, me disse: “Sebastião, pelo NAC não consigo fazer um movimento com você esse ano, estou sem orçamento.” Sem orçamento não é possível levar ninguém. Aí o César disse: “Vamos mexer, vamos engordar o boi e vamos estrear mais uma vez no dia 6”. Estou bem mexido com isso, estou conversando com alguns colegas próximos da brincadeira. E 6 de janeiro está aí, de repente... Mas, vamos ter que decantar tudo isso. Saí de uma semana muito intensa na Abrace... Fiquei muito mexido, com muitas coisas.

Estou refletindo também sobre a relação das brincadeiras com os movimentos sociais de gênero e raça. Acho que o terreno da brincadeira permite muitas coisas. Tenho conversado muito com meus amigos mais próximos, como o Everson e o Hyago, nas rodas de café. Há uma problemática que vejo em todas as lutas e militâncias, que cada uma levanta a sua bandeira e se o pau da bandeira de uma passar um pouquinho mais pra cima da outra, aí o quebra pau é gigantesco. Parece que a minha bandeira é mais importante... às vezes cai nesse lugar... e são pequenos grupos que se fortalecem individualmente. Tenho visto de dentro e de fora e tenho percebido isso. Na fala de cada um desses grupos às vezes parece que eles estão falando: “A minha causa é a mais importante”.

Mas, por outro lado, quando escuto dona Luzia do Cavalo Marinho, falar que não vai baixar a cabeça para ninguém, essa fala me fortalece. Com toda a força dela. Ela quer dizer assim: “não vou baixar a cabeça para ninguém, mas também não preciso passar por cima de ninguém”. Tenho que entender que o outro também tem espaço. O problema é cada um querer um defender a sua bandeira, sua cor. É claro que todo mundo pode fazer. Agora, é preciso entender que cada um tem o seu lugar na roda. É uma roda em que todo mundo pode dar a mão. Mas, que cada um tem o seu lugar na roda e isso é uma questão de respeito. Se nós partimos do princípio do respeito, conseguimos chegar em qualquer lugar.

Vou dar um exemplo do que vi no Maranhão. Eu estava numa roda de tambor de crioula e o movimento, o toque, tudo aquilo mexeu muito comigo. Fomos eu, mais um amigo e uma amiga. A amiga logo entrou na roda, botou uma saia e tal. Eu queria entrar na roda também, mas a menina disse assim: “Você não pode! Só podem entrar na roda as mulheres!” Então, é uma questão da tradição, que entendo. Por exemplo, tradicionalmente no boi, só homens brincam. Mas, hoje em dia já se perdeu essa ideia, já mudou. Só que no tambor de crioula, lá em Maranhão, especificamente, homem não roda. E por cuidado, não quis entrar na roda. Sou muito cuidadoso.

Porém, no discurso das mulheres, na mesa de cultura da cultura popular, na Abrace,

senti as mulheres, de certa forma, dando facada, mostrando a peixeira para os próprios mestres que estavam ali. Elas diziam: “Mulher pode!”. Então, vi que os mestres estavam muito sisudos. Eram duas mestras e três mestres. Desses, quatro eram de Pernambuco. Mas, eles se sentiam ameaçados. Os mestres devem pensar assim: “Elas botam os brinquedos delas na frente dos terreiros delas e o povo vai para ver. Elas movimentam e ninguém diz que elas estão erradas. Nós também colocamos os brinquedos da gente, mas o povo já está acostumado a ver a gente colocar. Elas não estão.” Então, acho que as mulheres têm que levantar a cabeça e entrar mesmo na brincadeira. Acredito que as coisas estão mudando. Sempre falo para as minhas alunas: “Vocês têm um poder gigantesco, que vocês talvez não descobriram ainda, por conta de todo o contexto social. Vocês se sentem muito reprimidas, mas vocês conseguem tudo o que vocês quiserem. Nós, homens? Coitados da gente! Mas, vocês conseguem tudo que vocês quiserem!”

Vai brincar lá fora! Ana Caldas²⁹⁹ nas sendas do teatro de rua

Angustiada como eu, às vésperas do segundo turno das eleições presidenciais de 2018 — em que se concretizaria o pior resultado possível para as artes, cultura e educação brasileiras — Ana me recebeu em uma sala do Deart, no campus da UFRN. Aos poucos, a conversa sobre o que amamos fazer, que nos traz significado político, social e beleza a nosso ofício cotidiano, foi preenchendo de sorrisos e cumplicidade a entrevista. Entrevista que, em alguns momentos, virou um saudável momento de troca e reflexão compartilhada, que não pôde ser completamente reproduzido no texto que segue. Mas, parte das importantes experiências de teatro de rua da colaboradora, como estudante, artista e como professora, estão aqui relatadas, com a lucidez e as sinceras dúvidas que nosso tempo proporciona.

Duarte, que do além-mar veio,
Catarinetando sua nau,
Do mais alto morro gritou:
"Oh, linda paisagem para um carnaval!"

No sobe e desce das ladeiras,
Em trajes de brilhos astrais,
Crianças vêm do mundo inteiro
Soltas num terreiro onde brincam bem mais!

Os Cabôco. Mestre Ambrósio.

Na Unicamp, onde fiz minha graduação, não tive formação de teatro de rua. Inclusive, fui parar na rua sem querer, por acaso. Lá na universidade, formamos um grupo para montar um espetáculo, era a montagem final da disciplina Teatro Brasileiro, ministrada pelo professor Rubens Brito. Montamos *O Santo Milagroso*, de Lauro César Muniz. Aí, as pessoas chamavam: "Olha lá, o grupo do Santo!" Aí virou o Grupo do Santo. Era um nome esquisito. As pessoas se perguntavam: "Nossa? Por que Santo?". Chamava atenção. Parecia um nome elaborado, mas não era. Quando resolvemos ficar juntos enquanto coletivo, após o término da disciplina, fizemos uma reunião. Fomos escolher o nome do grupo. Pensamos em vários nomes incríveis, mas não conseguimos nos livrar do Grupo do Santo. Não conseguimos mudar o nome, porque todo mundo já nos conhecia dessa forma.

Nosso grupo estava interessado em teatro de rua, mas não tínhamos nenhuma disciplina nem parecida com teatro de rua na Unicamp. O mais próximo talvez fosse circo. Mas, que nos desse ferramentas, que discutisse o espaço aberto, não havia nada. Aí todo

²⁹⁹ Entrevista com Ana Caldas Lewinsohn, realizada por Alexandre Falcão de Araújo, na tarde de 22 de outubro de 2018, no Departamento de Artes (Deart), no campus da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em Natal. Transcrição de Francimeire Lima. Transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

o grupo se inscreveu em um curso com o professor Limoeiro³⁰⁰, do Teatro Universitário da UFMG. Não o conhecíamos, mas ele ia dar um curso de teatro de rua no Festival de Inverno de Diamantina e nos animamos para fazer esse curso. Conseguimos o apoio da Pró-reitoria de extensão da Unicamp (que nos deu as passagens, pois era todo mundo “duro”) e fomos. Nos comprometemos a entregar um relatório sobre o curso, como prestação de contas. Isso foi em 1999 ou 2000, faz muito tempo. No primeiro dia de curso ele fez uma exposição na lousa, sobre leis do teatro de rua. Mas, para nós aquilo era uma coisa tão antiquada, não batia com a gente. Queríamos atuar, experimentar coisas. Ficamos nos olhando e pensando: “Vamos fugir daqui!” Terminou esse primeiro dia de curso, nos encontramos e fizemos uma reunião. “E agora? O que a gente faz?” “Eu odiei o curso”. “Eu também!”. Ninguém tinha gostado do curso, que ia ter duas semanas de duração. Para nós seria uma tortura!

Aí resolvemos abandonar o curso e ir conhecer a região, bater perna, todo mundo junto. E... conseguimos! O que fazem as criaturas de 18, 19 anos, né? É muita energia e disposição! Conseguimos uma sala de aula de uma escola pública para fazer um treinamento de manhã e, mais tarde, realizar ensaios. Acordávamos às 6 da manhã e íamos fazer treinamento físico/psíquico, que aprendemos com o Lume, para abrir o corpo para as experiências. Depois de suar, pingando, trocávamos de roupa e nos dividíamos, alguns em duplas e alguns sozinhos, para andar por Diamantina. Foi muito louco! Até hoje, para mim, essa história é especial. Saíamos para conhecer as pessoas e aconteceu uma coisa que nos impressionou muito. Diamantina é tipo Tiradentes, Ouro Preto, aquelas cidades históricas lindinhas. Mas, fomos indo para as periferias. Conforme íamos caminhando, encontrávamos muitas pessoas nas janelas das casas... Aquele tempo de cidade do interior... Passávamos e falávamos bom dia e todo mundo respondia, nos chamando para entrar e tomar um café. Juro por Deus! Nós entramos e fomos conhecendo várias histórias das pessoas. Tomávamos um café e compartilhávamos as histórias.

Fizemos isso durante 3 dias. Mas, eram muitas histórias! Nos perguntávamos o que fazer com essas histórias, porque precisávamos dar algum retorno para a Pró-reitoria de extensão da Unicamp. Então, resolvemos montar um esquete com essas histórias, elaborar alguma coisa criativa e devolver de presente o esquete para cada uma dessas pessoas que haviam nos recebido. Fomos nas lojas de tecido da cidade, conseguimos alguns tecidos de doação, fizemos os figurinos improvisados e criamos a esquete, a semente do que seria *Retrato na Janela*, um espetáculo nosso. A partir de improviso, fizemos uma figura de um

³⁰⁰ Fernando Antônio de Melo (Fernando Limoeiro), pernambucano, radicado em Belo Horizonte, especialista em mamulengo e professor do curso técnico em Teatro da UFMG.

carteiro e voltamos de casa em casa, porta em porta, apresentando. Fizemos isso durante alguns dias e, ao final, apresentamos na praça principal de Diamantina, para o público do festival de inverno. Não só fugimos do curso de teatro de rua do festival, como voltamos para apresentar um espetáculo. Fizemos o nosso Teatro de Rua, fizemos o nosso curso. Foi uma experiência muito especial! E foi assim que começamos a fazer rua.

Voltamos à Campinas arrepiados, atravessados por essa experiência, que havia sido muito intensa. Não fizemos um relatório de 10 páginas, fizemos um relatório gigante, com fotos, filmagens de apresentação e relatos das pessoas. Quando entregamos esse relatório para o pró-reitor de extensão, Roberto Teixeira, ele ficou chocado. Falou assim: “Olha o que esses meninos, que eu ajudei, dei umas passagens, conseguiram fazer!”. Estávamos morrendo de medo, porque ele tinha dado as passagens para fazermos o curso e nós não fizemos. Aí, ele nos chamou para uma reunião e falou: “Vocês sabem o que vocês têm aqui?”. Ele foi muito sensível e nos disse: “Eu quero, enquanto pró-reitoria de extensão, apoiar vocês como grupo”. Vocês têm um material muito rico! Então, façam um projeto e me tragam!”. Nisso, estávamos “namorando” a Tiche Vianna. Mostramos nosso material e pedimos para ela nos dirigir. Ela falou: “temos que namorar um pouco...”. Aí, começamos a trabalhar no Barracão³⁰¹, com ela, e ela resolveu nos dirigir. Fizemos o projeto para a pró-reitoria de extensão, para retrabalhar o *Retrato na Janela* e eles aprovaram. A pró-reitoria nos apoiou durante os 7 anos de existência do grupo³⁰², com material, infraestrutura, com transporte para festival, com um monte de coisa. E a nossa escola foi totalmente empírica, totalmente experimental. Nós apresentávamos, a Tiche via o que estava errado, voltava, melhorava, testava de novo e via o que melhorava. Foi assim que comecei a fazer teatro de rua, com o Grupo do Santo.

Eu fazia parte também de outro grupo, com o Ésio Magalhães, era o Teatro ViraRua. Esse era de *commedia dell'arte*, de máscara, então, inevitavelmente, as coisas se cruzavam. Tanto que, no Grupo do Santo, não era todo mundo que tinha experiência forte com máscara e eu levava um treinamento de máscara para o restante do grupo. Teve uma época que ficamos mais ou menos um mês trabalhando *Retrato na Janela*, com meia máscara, transformando tudo com a linguagem da máscara e vimos que funcionou bem mais. O grupo trabalhava voz com o Simioni³⁰³, trabalhava treinamento corporal com o

³⁰¹ Barracão Teatro, um espaço de investigação, criação e apresentação cênica, sediado em Barão Geraldo, Campinas e formado em 1998, por Ésio Magalhães e Tiche Vianna (BARRACAO, 2019).

³⁰² O grupo do Santo existiu de 1998 a 2005 (LEWINSOHN, 2008).

³⁰³ Ator – pesquisador, diretor, natural de Curitiba (PR), radicado em Campinas (SP), foi o primeiro discípulo de Luís Otávio Burnier, com quem fundou o LUME em 1985 e desenvolveu pesquisas nas áreas da antropologia teatral e cultura brasileira e trabalhou na elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator (LUME, 2019).

Jesser³⁰⁴. Tínhamos uns parceiros bem incríveis, Barão Geraldo³⁰⁵ é fértil!

Agora, falando da UFRN, quando cheguei aqui já havia a matéria Teatro de Rua, com 60 horas. Chamamos de disciplina dobrada, porque tem disciplinas que são de uma hora e meia e essa é de três horas e meia por semana. Então, as aulas duram a manhã toda. Na descrição ela é teórico-prática. Por conta das pessoas que ministravam ela antes, ela era mais teórica que prática. O professor Makarios³⁰⁶ e a professora Nara Sales já ministraram essa matéria. Mas, quando cheguei, falei: “vou dar só prática, porque sou da área prática.” Enfim, quase não tivemos teoria. Não discutimos, não ficamos muito na leitura, no estudo histórico. Nada disso. Mas, por enquanto, só ministrei ela uma vez.

O concurso pelo qual entrei na UFRN foi para a área de atuação, então tô sempre ministrando as disciplinas de Atuação 1, 2 ou 3. Esse semestre tô na 3. A 1 é mais realismo, Stanislavski, trabalho com texto dramático... A 2 vai pra Brecht, teatro épico e a 3 teatro antropológico, Eugênio Barba, Grotowski e tal. Enfim, vai seguindo a história do teatro ocidental... Nas disciplinas de atuação acho que dá para fazer uma ponte com o teatro de rua também, mas não deixo fechado, por exemplo, se os resultados vão ser pra rua ou não. Tanto que agora na disciplina de Atuação 3 tô trabalhando com o tema do Cangaço e não fechei se o resultado vai ser pra espaço externo. Deixo surgir, principalmente porque não estamos apoiados em um texto pronto, estamos trabalhando a partir de improvisos, de histórias que eles mesmos estão resgatando. Inclusive, das próprias famílias, já que foi nessa região aqui que aconteceu tudo. Falei: “Não vou fechar se vai ser caixa preta, se vai ser na rua ou se vai ser aqui fora, no próprio campus”.

Hoje comentei com o André Marcelino, meu companheiro: “Poxa, hoje vou lá dar essa entrevista e não tô muito animada, porque não sei se ano que vem vamos poder estar na rua. Se vão permitir os artistas na rua. E, se por acaso permitir, se isso vai ser controlado e censurado. Não vamos poder falar qualquer coisa”. É duro, porque também temos muita responsabilidade com os estudantes. É um monte de gente nova. Os meus alunos estão apavorados, porque aqui aconteceram alguns casos de perseguição a estudantes por eles estarem com o adesivo *Ele Não*. Aqui na universidade mesmo tivemos ataques e eles estão morrendo de medo. Estão com medo das próprias famílias, que são terrivelmente conservadoras, muitas delas. Temos um monte de alunos homossexuais, de famílias evangélicas que estão votando no cara por causa do *Kit Gay*. Um *kit* que não existe, enfim.

³⁰⁴ Diretor, clown, professor e ator-pesquisador do LUME desde 1993.

³⁰⁵ Distrito de Campinas onde estão sediados a Unicamp e o Lume Teatro.

³⁰⁶ Makarios Maia Barbosa, professor do Departamento de Artes da UFRN.

Mas, voltando às disciplinas. Entrei aqui no segundo semestre de 2016 e ministrei 2 disciplinas de atuação para 2 turmas e outra disciplina chamada Pedagogia do Corpo, que também estou ministrando esse semestre. Em Pedagogia do Corpo trabalho com as máscaras neutras e expressivas. Os meninos ficam loucos com as expressivas. Aí no primeiro semestre de 2017 trabalhei Teatro de Rua e 2 disciplinas de atuação e no segundo semestre de novo Pedagogia do Corpo. No primeiro semestre de 2018 era para dar Teatro de Rua de novo, mas eu estava de licença maternidade, por isso que até agora só ministrei uma vez. Fizemos um grupo da disciplina no facebook, com fotos do nosso trabalho. Nessa primeira vez, foi uma experimentação. Tinha dado curso de teatro de rua em unidades do Sesc, um curso mais curtinho. Como disse, nossa disciplina Teatro de Rua era teórico-prática. Aqui, as turmas são de 40 alunos então, para as disciplinas práticas, nós dividimos as turmas. Ficam 20 e 20. Já as disciplinas teóricas, faz todo mundo junto. Como Teatro de Rua era teórico-prática e eu era nova na casa, não me liguei que estavam abertas 40 vagas. Então, a turma tinha quase 40 alunos. Claro que vai desistindo um ou outro, então foram até o fim em torno de 35 alunos.

Era muita gente na sala, muito calor. A dificuldade começa aí. É muita gente para trabalhar conjuntamente, em aulas práticas. Quis fazer uma experimentação, pensei: “vou usar as minhas bases, que é a partir de onde sei brincar um pouquinho, sei manejar. Não vou fazer uma experimentação de performance, algo muito longe do que conheço”. Na minha dissertação de mestrado descrevo boa parte das minhas bases³⁰⁷. Aí disse para a turma que faríamos uma experimentação despretensiosa e totalmente ambiciosa. Queria que trabalhássemos máscaras expressivas, culturas tradicionais, danças tradicionais, a rua e o espaço aberto. Quando digo rua, estou falando do espaço urbano mesmo. Começávamos aquecendo com várias danças tradicionais, danças populares, com as quais tive mais contato, especialmente no grupo Saia Rodada, com o Tião Carvalho, também em Campinas. Fazíamos várias danças maranhenses nesse grupo.

Na disciplina, trabalhamos com o Cacuriá, Coco, Cavalo Marinho e Ciranda. Eles adoraram o Cacuriá. Brincamos um pouco de Cavalo Marinho, mas aí eles já têm mais dificuldade. Trazia essas danças não só pela questão da brincadeira, mas para trabalhar resistência física, cantar, dançar. Lembro que quando comecei a fazer teatro de rua ensaiávamos dentro de sala e era lindo. Mas, quando íamos para a rua, surgia uma questão técnica: não tínhamos fôlego. Então, a primeira coisa que temos que treinar são o corpo e a voz ao mesmo tempo, na rua, no espaço aberto. Se não, não adianta. Aí começamos a

³⁰⁷ LEWINSOHN, Ana Caldas. **O Ator Brincante**; no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

ensaiar na rua também, porque é outra realidade. Então, na disciplina, fizemos esse aquecimento, de início, com as danças populares. Aí é muito legal estar nessa região, porque alguns alunos têm bastante contato com culturas tradicionais e as danças populares. A maioria não são brincantes de origem, mas gostam, têm afinidade. Tem uma menina, Roberta Alves, que é super envolvida com o Maracatu aqui de Natal. Pedia para ela dar alguns aquecimentos e ela trazia o Maracatu, que é uma dança que não domino. Íamos brincando com isso.

Brincamos também com umas máscaras expressivas, aproveitando o fato de que meu companheiro é mascareiro, confecciona máscaras. Mas, não quis fazer *commedia dell'arte*, porque não é uma disciplina específica dessa linguagem. Trouxe as máscaras de *commedia dell'arte* de um jeito despretensioso, sem querer criar muita fidelidade. Conte um pouquinho a história de cada máscara, mas deixando livre para eles olharem os traços e verem o que aquilo trazia para os seus corpos, de um jeito mais solto. Até porque não daria tempo de nos aprofundarmos, estudarmos cada máscara, o caráter de cada uma e o jogo entre elas. Depois, trouxe outras máscaras expressivas que são criações livres do André. Então, misturamos máscaras expressivas livremente criadas com máscaras da *commedia dell'arte*. A turma fez um pouco de experimentação em sala e depois os dividi em grupos, para eles tentarem criar uma improvisação a partir daquilo que eles queriam dizer para o mundo. A intenção era criar um jogo, um improviso, uma cena curta. Fico sempre frisando: “Por favor, simples. Simplicidade. Menos é mais!”. Era uma entrada, um acontecimento, a saída e pronto. Testávamos essas cenas na rua e o mais legal, que acho que eles gostaram bastante, é que ao longo do semestre fizemos várias saídas.

Fizemos uma votação em sala, de onde eles queriam ir, porque como não sou da cidade, conhecia pouco. Mesmo se fosse da cidade, ia querer saber onde eles têm vontade de ir. Então, elencamos desde lugares periféricos até o centrão da cidade. E o dia final da disciplina foi na mostra do semestre, aqui no Deart mesmo. Não queria fazer no campus, mas enfim... Pela contingência, acabamos fazendo aqui mesmo. Conseguimos sair do campus quatro vezes, indo ao centro e à periferia. E foi muito legal, porque eram realidades completamente diferentes. No centrão, fomos numa praça que era lugar de prostitutas, bêbados, do povo à margem. O povo interferia para caramba na cena e os alunos me perguntavam: “o que a gente faz?”. Fizemos também na frente de um shopping, que era outra realidade.

O mais louco é que eles querem que o público interaja, mas quando o público interage mesmo, ficam preocupados em como é que se tira a pessoa da roda, sabe? Eles me perguntavam: “Como a gente continua?” Essas eram algumas questões que surgiram.

Na semana seguinte à apresentação na rua, começávamos o encontro com uma roda de conversa, elencando o que foi positivo, o que foi negativo, o que precisa ser trabalhado, coisas assim. Não pensei nisso de antemão, mas acabamos fazendo uma estrutura bem tradicional de círculo, de roda. O exercício tinha bastante música, eles tocavam e também dançavam. Mas, não necessariamente penso na roda como a estrutura única para o teatro de rua ou como a estrutura mais funcional. Inclusive, tenho vontade de experimentar outras coisas, principalmente dialogando mais com a arquitetura. Mas, isso demanda ainda mais experimentação, mais saídas.

É importante contar que a disciplina Teatro de Rua é aberta pra estudantes de qualquer período. Em nosso programa de curso a estrutura curricular é dividida por blocos de ênfase, então o estudante faz os dois primeiros anos básicos e depois se divide quem quer ir mais para a cenografia, quem quer ir mais para atuação ou para a dramaturgia. No bloco de ênfase em atuação tinha a opção Teatro de Rua. Por conta dos blocos de ênfase, geralmente ela é cursada mais para o final do curso, mas como é livre, não tem pré-requisito, gente de tudo quanto é ano se inscreve. Nessa edição teve também gente de outros cursos, que isso é bastante comum aqui.

Falando um pouco das relações entre o teatro de rua e as brincadeiras populares, acho que essa ligação já existe independentemente de eu fazê-la. Imagina, os brincantes estão aí antes de nomearmos qualquer coisa como teatro de rua e os brinquedos já aconteciam na rua! Sábado passado fui assistir à mesa com os mestres brincantes, no Congresso da Abrace³⁰⁸ e sempre aprendo demais com eles. O mestre Aguinaldo, do Cavalo Marinho, foi um dos mestres que pesquisei. Depois do Grupo do Santo trabalhei com o grupo Peleja e nesse grupo fizemos um trabalho que misturava Cavalo Marinho e um conto do Mia Couto. Fizemos *Gaiola de moscas*, do Mia Couto. Narrávamos o conto, nos dividindo entre as personagens, mas dançando Cavalo Marinho do início ao fim. Então, já misturávamos as coisas. E foi muito legal porque todos os integrantes do grupo Peleja fizeram pesquisa de pós-graduação com o Cavalo Marinho e fomos muito, em grupo, para Condado, interior de Pernambuco. Em Condado é onde moram mestre Aguinaldo e mestra Nicinha. Ficávamos lá de 20 dias a um mês, bebendo muito, compartilhando também o cotidiano, o dia a dia dos brincantes. Depois, tivemos uma oportunidade linda, articulada

³⁰⁸ Mesa “Culturas tradicionais e identidades”, realizada no dia 20 de outubro de 2018, durante o X Congresso da Abrace, em Natal, com a participação de: Mestra Luzia Maria da Silva (Tejucupapo/PE), Mestre Aguinaldo Roberto da Silva (Condado/PE), Mestra Nice Teles (Condado/PE), Mestre Inácio Lucindo (Camutanga/PE), Mestre Pedro Correia (Natal/RN) e mediação de André Carrico (UFRN).

pelo Hélder Vasconcelos³⁰⁹, que é grande amigo nosso, de levar o *Gaiola de moscas* para Condado. Apresentamos em Recife e também em Condado, para a comunidade. Foi muito legal eles nos verem brincando com a brincadeira deles. Foi uma troca bem especial.

Acho que essa ponte, esse *link* de culturas tradicionais, brincadeiras, brinquedos, folguedos, com o teatro de rua, já existe, está vivo. Aqui na UFRN tem bastante gente pesquisando a cultura tradicional e as danças populares. Tem o Marcílio Vieira, da dança, tem o André Carrico, que mediu a mesa de culturas tradicionais. Tem a Luciana Lyra, que também é colaboradora do nosso programa de pós-graduação, orienta em nosso mestrado. Temos também a Lara Machado. A Lara é formada na Unicamp, deu aula aqui também e agora está na Bahia. Ela trabalha com capoeira...

Para mexer minimamente com esse tema, tem que ter um pouquinho de vivência e ainda são poucos professores que têm essa vivência. Os poucos que têm, colocam. O André Carrico, por exemplo, pesquisa um pouco de mamulengo. No doutorado ele pesquisou o palhaço popular e o grupo Os Trapalhães. Ele dá uma disciplina de cultura popular aqui e leva os alunos para museus, às vezes traz mestres da cultura popular para o campus. Quem tem essa vivência traz para o curso, mas a maioria não tem. Então, no curso de Teatro somos principalmente eu, André e Makarios. No curso de Dança tem a Teodora³¹⁰ e o Marcílio. É preciso ter essa vivência que, no meu caso, foi uma vivência prática. No Saia Rodada, do Tião Carvalho, acho que dancei 5 ou 6 anos, então era toda semana dançando, isso fica muito presente no corpo. Além disso, toco música desde criança, toco violino, toco rabeca, toco não sei o quê... Uma coisa vai se entrelaçando à outra. Pois, sempre penso na questão do ritmo para a construção de cena, penso na musicalidade da cena. Para mim já é tudo muito natural, mas para quem não tem essa vivência, é difícil trazer para a cena.

Temos também uma professora, a Monize³¹¹, que está afastada, pois acabou de ter neném. O bebê dela nasceu no primeiro dia do Congresso da Abrace, dia 15 de outubro. Ela é professora de teoria, dá História do Teatro Brasileiro. Ela descobriu durante as aulas que um dos alunos tinha uma parente, acho que uma tia-avó, que recita versos e então levou toda a turma para conhecer essa mulher. Eles foram lá e ela contou todas as histórias, bem de cultura popular também. Essas trocas acontecem.

³⁰⁹ Importante artista pernambucano, músico, dançarino e ator. Integrou a banda Mestre Ambrósio (1992 a 2003) e, desde a década de 90, faz parte do Maracatu Rural Piaba de Ouro e do Cavalo Marinho de Pernambuco.

³¹⁰ Teodora de Araújo Alves, docente do curso de Dança da UFRN e diretora do Núcleo de Arte e Cultura da mesma universidade

³¹¹ Monize Oliveira Moura.

Aqui o teatro de rua está na matriz curricular e isso é raro! Durante a Abrace, estava conversando com o Vinícius Torres³¹², um grande amigo, que estava hospedado lá em casa. Estava contando para ele das disciplinas e ele falou: “Nossa, vocês têm Teatro de Rua. Na Unesp não tem.” Na Unesp não tem, USP não tem³¹³, Unicamp não tem. Acho fundamental essa disciplina na matriz curricular, acho que deveria ser obrigatória em todas as universidades. Acho que é importante não apenas pelo viés da preparação do ator, que pesquisei no mestrado e doutorado e continuo pesquisando, mas pela relação com a cidade. O que mais tive de retorno da disciplina Teatro de Rua, por parte dos alunos, foi: “Como foi bom a gente sair!” Porque o curso de Artes Cênicas vira uma bolha! Vira “pessoas que fazem teatro para as mesmas pessoas” e depois tem a mostra. Só quem faz a mostra é que vê a mostra. E alguns pais dos alunos. Os alunos fazem o exercício aqui na UFRN e só apresentam aqui.

Alguns saem daqui e conseguem montar um grupo, nessa realidade super difícil, que é viver de teatro de grupo. Aí, se conseguem um espaço, uma sede pro grupo, essa sede também só vai ser frequentada pelas pessoas do meio. Então, é muito difícil eles encontrarem com essas pessoas que não veem teatro. Essa é a experiência mais marcante. Enfim, proporcionar que estudantes saiam um pouco da caixa, saiam um pouco da universidade... Acho que essa é a questão mais importante, da acessibilidade. Fora todo o aprendizado que é estar na rua. O que realmente é estar presente. O que realmente é ter uma relação direta, improvisar, ter um bom treinamento físico, corporal e vocal. O que realmente é cantar bem, tocar bem, porque se você não faz isso muito bem estruturado, ninguém te olha.

O Ric³¹⁴, do Lume, disse uma coisa em uma entrevista, que era mais ou menos assim: “Na rua, se você vai andar reto, tem que ser reto. Caminhar reto. Se vai ser um círculo, não pode ser meio reto, meio círculo.” Quer dizer, você tem que fazer coisas muito precisas. Se você vai fazer um caminhar lento, tem que ser muito lento, para você se destacar. Aí tem aquela distinção de teatro *de* rua e teatro *na* rua. Por isso, a não ser que seja um teatro *na* rua, montando um palco, é preciso ter um treinamento específico, de qualidade. O teatro *de* rua, que chega, ocupa e vai embora, só fazendo para aprender.

Quando digo de presença, no teatro de rua, estou falando de algo totalmente relacional. Acho que presença é um campo de estudo que perpassa meu mestrado,

³¹² Vinícius Torres Machado, professor do Instituto de Artes da Unesp.

³¹³ A professora Ana não tinha, até então, conhecimento da existência da matéria Práticas de Rua, da ECA/USP.

³¹⁴ Ricardo Puccetti. Ator, palhaço, pesquisador, integra o LUME Teatro desde 1988, tendo ajudado a constituir o grupo enquanto núcleo de pesquisa, ao lado de Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni.

doutorado e pós-doutorado. Meus estudos mais recentes, do pós-doutorado, fiz lá no Lume, com o Renato Ferracini, e estávamos investigando a questão da presença. Nesse sentido, tem um livro muito legal, chamado *Archaeologies of Presence*³¹⁵, com vários artigos. Tem dois artigos que destaco, um da Gabriela Giannachi e outro da Erika Fischer-Lichte, que vão falar dos tipos de presença, mas todos tratando da presença relacional. Há também um livro do Gumbrecht, que fala dos efeitos de presença³¹⁶. Pensando não só nas culturas tradicionais brasileiras e de qualquer país, mas considerando também os estudos de teatro contemporâneo, ou mesmo performativo, como teorizado pela Josette Féral, vamos ver que a presença não é responsabilidade exclusiva do atuante, não é gerada somente pelo *performer*. Ela só acontece no jogo entre quem “faz” e quem assiste. Ela acontece naquele espaço. Não sou portador de presença, por isso a opção pelo conceito “efeitos de presença”. Pode acontecer ou não. E é legal porque não somente as pessoas estão nesse jogo, mas tudo, todos os corpos.

Acho que as culturas tradicionais, sem saber discursar sobre, sabem disso. Inclusive, estava comentando com o Vinícius que o Cavalo Marinho é o teatro mais pós-dramático que existe. Porque o cara está lá de máscara fazendo a figura. *Figura!* Olha como eles chamam! Não chamam de personagem. Tá fazendo a figura, tá brincando com a figura... Eles botam a figura e passa um camarada conhecido, passa o prefeito da cidade e eles, de dentro da figura, falam enquanto atuante: “Ô, você esqueceu de passar lá em casa para tomar o café.” “Ô, prefeito, obrigado pelo dinheiro que você deu...” e voltam numa transição tão natural e espontânea, que os atores do teatro, propriamente dito, têm de treinar para fazer esse jogo. Hoje em dia, no teatro, está ficando comum se chamar como o nome próprio em cena, vemos um monte de peça assim atualmente. Coisa que na cultura tradicional sempre foi comum. Não tenho a intenção de desdenhar, de jeito nenhum, mas é engraçado, porque há um olhar depreciativo sobre as culturas populares como se elas fossem coisas folclóricas e estagnadas. Mas, se olharmos de perto o jogo dos brincantes, veremos que ele é genial!

O mais bizarro é que se formos olhar os mestres do teatro, Stanislavski, Grotowski, Artaud, todos olharam para fora. Para fora da Europa, para fora da Rússia, para fora da França. Eles ficaram loucos com as culturas tradicionais do Oriente, ou então do Haiti, do México. Eles viram que ali tem algo, que vou chamar de teatro primordial, um teatro que nasce nas culturas. Mas, não é só isso. Eles encontraram a tal da presença, os corpos, a

³¹⁵ GIANNACHI, Gabriela (org). **Archaeologies of Presence**. Art, performance and the persistence of being. Taylor & Francis USA, 2012.

³¹⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença** – o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto e PUC-Rio, 2010.

potência cênica e tudo isso que se buscava quando se começou uma pesquisa atoral, uma pesquisa de construção de interpretação. Eles viam a precisão dos corpos, o estado de presença, o fluxo, o jogo. Enfim, a não-distinção entre vida e arte, a vida pulsando. Estava tudo ali!

Agora, por exemplo, em Atuação III, teatro antropológico, tô trabalhando com o Cangaço. Aí, pensei: “Bom, Grotowski olhava aquelas tradições”. Não tenho *know-how* de cultura oriental. Pratico yoga e trago um pouquinho da yoga também para as aulas, fazemos Saudação ao sol³¹⁷, mas, não tenho *know-how* de Kathakali, danças de Bali, qualquer coisa assim. Só que os princípios que os mestres do teatro estudavam nas culturas, ou mesmo contemporaneamente, que o Eugênio Barba sistematiza, podemos ver semelhanças em outras culturas. Inclusive, é isso que Eugênio Barba vai defender, embora tenha minhas críticas a ele. Aí, perguntei para a turma, como nós faríamos essa aproximação, na prática? Então, trouxe a manifestação com a qual mais tive contato, que é o Cavalo Marinho, que pesquisei bastante. Logo, começamos a aula de Atuação III treinando bastante Cavalo Marinho. Então, estudamos o equilíbrio precário e a dilatação corpórea, mas a partir do Cavalo Marinho. Estudamos os conceitos do teatro antropológico, de forma prática, a partir de uma tradição, só que daqui. Por que vamos usar uma tradição de lá, do exterior, se temos uma tradição daqui, de Pernambuco?

Ainda não pude trazer uma tradição aqui de Natal mesmo, pois só conheço bem as de Pernambuco. Além disso, o Cavalo Marinho é um universo, é um teatro popular dos mais complexos que existem. É absurdamente lindo! Mas, quero conhecer melhor as tradições daqui. Tenho alguns alunos que dançam Xaxado, a dança do cangaço, que o Lampião dançava. Inclusive, uns 3 ou 4 alunos nossos fazem parte de uma companhia de Parnamirim, de dança folclórica. Aí trouxe um dos diretores dessa companhia para trabalhar essa dança com a turma. Estamos trabalhando com o tema do cangaço, mas falei para a turma: “não sei nada de Xaxado”. Então, um dos alunos disse que dançava nessa companhia de Parnamirim e trouxemos o diretor do grupo para nos dar duas aulas de Xaxado. Estamos mesclando Cavalo Marinho com Xaxado, fazendo as nossas “pirações”.

Em geral, os estudantes gostam muito das expressões das culturas populares nordestinas. Aqui o que é muito forte é o Coco. Tanto que tem um projeto bem legal que acontece há alguns anos aqui, chamado *Coco no pé*, de Coco de Roda. O *Coco no pé* acontece no pé do Morro do Careca, na areia da praia de Ponta Negra. Aqui em Natal tem também um Coco muito diferente, chamado Coco de Zambê. Os passos dele são

³¹⁷ Uma sequência de posturas da yoga contemporânea.

totalmente diferentes dos passos que reconhecemos como Coco no Sudeste. Ainda não sei dançar esse Coco de Zambê. Mas, mesmo o Coco que conhecemos, também é bem forte aqui. Os alunos gostam e dançam para caramba. No final do Encontro de iniciação Científica, no Congresso da Abrace, peguei as alunas que tocam e levei para celebrar junto com os graduandos de fora. O pessoal daqui já têm esse manejo com o Coco, que é uma expressão regional muito forte.

Além desses projetos que falei, há um grupo tradicional de danças populares, da universidade, que é dirigido pela Teodora. Há também um grupo de fora da universidade, chamado Zambêracatu, que é a primeira nação de Maracatu do Rio Grande do Norte. Para ser muito sincera, como cheguei há pouco tempo e depois fiquei grávida, conciliando com o trabalho na universidade, não consegui ainda fazer esse mapeamento. Inclusive, fui numa roda de Samba com a Luiza, minha filha. Essa roda acontece toda quinta à noite para ocupar o centro da cidade, mas o ambiente não estava muito adequado para bebês, era muita fumaça de cigarro.

Fui de um grupo lá de Barão Geraldo, o Cupinzeiro, que tem um bloco de samba bem tradicional. Tocava no bloco todo ano. Inclusive, esse ano, de 2018, toquei. A Luiza estava com 3 meses e fui lá. Mas, lá todo mundo tem filho pequeno, é outro clima. Enfim, tenho o samba no coração e tô procurando esses espaços de samba em Natal. Mas, os grupos tradicionais daqui ainda não conheço bem. Lá na Vila de Ponta Negra, onde anteontem aconteceu o cortejo do Congresso da Abrace, tem vários grupos. Alguns desses grupos participaram do cortejo. Tem outra coisa bem tradicional daqui que é a Renda de Bilro, que está em risco de morrer. É um negócio lindíssimo, mas são as senhorinhas que fazem. Então, teria que ter um projeto para passar isso para os jovens, só que os jovens não querem saber de Renda de Bilro. Enfim, há toda uma problemática, não só com a Renda de Bilro, mas também com outras manifestações.

Acho que quando a manifestação é mais vigorosa, como o Maracatu, por exemplo, os jovens se interessam mais. Porém, mesmo o Cavalo Marinho de Condado teve um momento de baixa, logo antes de eu pesquisar. Acho que a Maria Acselrad foi lá pesquisar nesse momento de baixa. Não lembro mais quem. A Joana Abreu, talvez. Inclusive, a dissertação de Joana Abreu³¹⁸ é fantástica. Virou um livro, que é lindíssimo³¹⁹. O trabalho

³¹⁸ OLIVEIRA, Joana Abreu. **Catirina, o Boi e sua Vizinhança** - elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2006.

³¹⁹ ACSELRAD, Maria. **"Viva Pareia!" A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza** - Uma abordagem antropológica da estética do Cavalo Marinho. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

dela é muito bom pra quem se interessa pela questão da cultura tradicional. Enfim, é muito importante trabalharmos a dimensão das culturas populares nos cursos de teatro, porque parte da cultura própria das pessoas. Não tem sentido só trazer referências de fora do país... Acho que nunca devemos colocar uma referência acima da outra, mas não podemos deixar de olhar para o que nós temos. Muitas vezes, para a própria história das pessoas que são nossos alunos.

Para mim, um aspecto muito importante, inclusive na graduação, na academia, é a questão da brincadeira. Foi por causa do curso³²⁰ do Instituto Brincante que pensei em toda a questão do brincar no teatro. Apesar do Nóbrega³²¹, lá no Brincante estudamos bem a questão do brincar infantil. Olhávamos também para as brincadeiras dos folguedos, mas ficou muito forte a questão da brincadeira infantil. Porém, a partir do estudo do brincar na infância é possível fazer uma ponte direta com as culturas populares. Inclusive, o curso do Brincante mudou bastante. Acho que fui da segunda turma, em 2002.

Mas, voltando à questão da academia, há um processo de encantamento com o Teatro, quando resolve-se fazer Artes Cênicas ou Teatro, na graduação. Um ano depois há o desencantamento. Isso aconteceu comigo e vejo acontecendo com meus alunos também. Acho que isso acontece por vários fatores, mas um deles é que eles saem do amador, do amar o que você faz, ou seja, perdem o aspecto mesmo do amor, do prazer. Perdem isso, porque começamos a seccionar, dividir e segmentar as partes do Teatro para poder estudar. Então, vamos estudar dramaturgia, história do teatro, texto teatral, preparação corporal... Tem a ver também com o fato de ser uma questão artesanal, de labuta. Então, eles se perguntam: “Não era só brincar? Tem que trabalhar?” Digo para eles: “Isso é sério. Vocês estão aprendendo uma profissão, então tem que trabalhar. Não é oba, oba”. Mas, por outro, lado, é muito ruim esquecer o prazer da brincadeira, os aspectos da brincadeira.

Isso não vale só para os alunos, mas para quando vamos assistir qualquer coisa, em geral. O prazer de se assistir qualquer coisa é quando há o jogo. Por mais micro perceptível que seja, por mais invisível, tem que haver jogo. Os artistas têm que estar brincando. Por mais sério e dramático que seja o texto, tem que haver uma brincadeira ali dentro. Então, quando de fato brincamos, de um modo macro perceptível, com as danças populares, por exemplo, nós cantamos, podemos rir! Trabalhamos com o ridículo, com esses aspectos. Então, os alunos dão uma desafogada, sabe? Dão uma relaxada, que acho muito saudável. Muitos deles falam de relembrar a infância, principalmente brincando com máscara

³²⁰ Curso *A arte do brincante para educadores*.

³²¹ Antônio Nóbrega, multiartista pernambucano, cantor, músico e dançarino, radicado em São Paulo. É fundador do Instituto Brincante, sediado em São Paulo.

expressiva, que traz muito a dimensão da brincadeira. Eles falam: “Poxa, fazia muito tempo que dentro do curso não sentia tanto prazer, não fazia alguma coisa que eu gostasse tanto”.

Falando desse aspecto da brincadeira, me lembro do grupo Familie Flöz, da Alemanha, que estudei no doutorado. É um grupo de máscaras inteiras expressivas. Também trabalhei com esse tipo de máscaras expressivas no espetáculo *A Porta*, um trabalho com direção do Vinícius. Mas, voltando ao Familie Flöz, os entrevistei e uma das coisas que eles me disseram é que o prazer é critério de seleção de tudo no grupo. Eles são um grupo que viaja o mundo inteiro. São fantásticos! E tudo é regrado pelo prazer! Eles montam a estrutura dramatúrgica da peça e têm que ter prazer em fazer aquilo. Se não tenho mais prazer em fazer a cena, saio e coloco alguém no meu lugar. Se não tem ninguém mais, a cena é eliminada. Se eles não estão sentindo prazer, a cena é eliminada. No limite, o espetáculo é eliminado! Então, o prazer pauta tudo ali. E eles estão o tempo todo num estado de brincadeira. Quando fiz um curso com eles, na Toscana, Itália, vi o quanto isso permeia o fazer do grupo.

Vim dessa coisa do espaço muito sagrado, do Lume, em que entramos em silêncio, ficamos em silêncio para nos alongar. Gosto muito disso, acho muito lindo. Mas, lá no curso com o Familie, uma coisa que me chamou muito a atenção é que a prática deles é diferente. Não era anárquica, mas por exemplo, eles têm filhos. Os filhos ficavam transitando nas salas. Eu estava fazendo uma improvisação e daqui a pouco entrava um pequenininho correndo e improvisava junto. E saía. Isso impulsionava uma vida diferente. É comum ficarmos tensos quando vamos para um *workshop* com alguém muito importante. Às vezes rola esse clima entre os participantes. Mas, lá não rolava nada disso, ficava uma coisa despretensiosa, embora tivesse muita técnica. Eles são super criteriosos, têm um trabalho muito profundo. São todos formados em Lecoq. Mas, têm essa coisa do prazer, da brincadeira, da despretensão. Acho que não podemos perder esse tom, essa cor. Dentro da universidade às vezes fica uma coisa muito formal.

Acho que essa formalidade tem a ver também com a divisão das disciplinas, dos conteúdos, e a questão da avaliação. Acho que o futuro dos cursos de teatro é serem mais integrativos. Aqui, sempre tentamos que as disciplinas conversem de alguma maneira. Nas reuniões pedagógicas contamos o que estamos fazendo, mas, cá entre nós, isso fica mais restrito à reunião. De fato, a troca não acontece. Para isso acontecer de uma maneira mais efetiva, teríamos que pensar isso antes das disciplinas começarem, em projetos juntos, que fossem integrados mesmo. Acho que o modo de produção do teatro de grupo é uma boa referência, porque muitos alunos falam que acabam se formando mais nos grupos que eles criam do que na própria universidade. Comigo foi assim. Então, precisaríamos repensar

nosso modelo. A avaliação para mim, é uma coisa muito séria. Odeio avaliar. Sinto que o sistema de avaliação existente não cabe no processo artístico-pedagógico. Aqui na UFRN temos de dar nota, não conceito. Se fosse conceito acho que seria um pouco melhor. No caso do conceito, pelo menos é possível avaliar em grupos, o grupo do A, o grupo do B... Consigo ver mais ou menos assim, sabe?! Mas, obviamente, não avalio quem é bom ator! Avalio a dedicação, o envolvimento, o quanto cada um trabalhou e tudo mais. Porém, tendo de avaliar de 0 a 10, como diferenciar um 8 de um 7,5? De um 9? Antes da entrevista estava trabalhando na avaliação, pensando nas notas que tenho de dar aos alunos. Para mim, é uma questão muito séria, que teria que ser repensada... Mas, temos que seguir as regras da universidade, então não sei bem como mudar isso.

A propósito, acabamos de fazer uma nova reformulação no curso, em que inseri uma disciplina de Danças Brasileiras. Este novo projeto ainda está nas instâncias da universidade, para ser aprovado. Essa disciplina eu ministrava lá no Célia Helena, em São Paulo. A intenção de ter essa disciplina específica é desvincular de um processo de montagem, para que a gente possa só praticar, só dançar.

Mudando de assunto, por ter sido perguntada, vou falar um pouco sobre a questão das relações das manifestações tradicionais com as chamadas pautas identitárias. Afinal, isso é uma questão que está pulsando em todo canto! Tenho até medo de falar disso, porque não tenho opinião formada. Não tenho visto discussões no caso das manifestações tradicionais, mas, por exemplo, em relação ao *black face*, uma vez que essa bola foi levantada, pode ser que todo lugar que usar *black face* vá ser questionado. Para as culturas tradicionais esse assunto é muito delicado... O seu Martelo, que pesquisei no mestrado, é negro. Ele faz o Mateus e pinta a cara de carvão. Isso é a máscara dele! Eles nunca tiveram esse questionamento. Agora, é tudo muito complexo. Se formos discutir as questões antropológica, social, de gênero, identidade e de poder dentro dessas manifestações, não tenho conhecimento suficiente para discutir a fundo.

O Cavalo Marinho, como várias manifestações, é uma denúncia. Elas surgiram para dar voz a opressão que eles estavam sentindo. Aí pelos batuques, pelas danças, eles fazem a figura do patrão e do empregado, tirando sarro de tudo, aquilo que o Bakhtin vai chamar de jogo invertido. Tem a função carnavalesca do brinquedo e tem a função de tomar o poder também. É o momento em que o empregado do corte da cana vai ganhar visibilidade, assim como no carnaval, para poder falar tudo por meio da brincadeira. Então, o processo de construção disso tudo foi tão orgânico que nós perdemos a data de quando se formou. O Cavalo Marinho é tão antigo, tem matrizes tão arcaicas: indígena, portuguesa, africana,

enfim. É tudo tão misturado, de tanto tempo atrás, que é difícil falar, por exemplo: “Eles não sabem o que eles estão dizendo. Eles estão sendo manipulados pelo opressor.” Ou então: “Eles estão usando essa máscara preta e tem racismo aí.” Como assim? Eles próprios são pretos e estão fazendo o brinquedo para pretos. Enfim, é muito complexo. Mas, também me pergunto qual é o meu lugar de fala, como branca, professora universitária, que pesquisou lá? É difícil, viu?! Nesse momento, me lembro da Elza Soares, no seu último disco, cantando sobre o lugar de fala³²². Ela assumiu cada vez mais, lindamente, essa coisa da mulher, da negra, oprimida, abusada pela história! Mas, ela tem um lugar de fala.

Enfim, ainda bem que não tinha essa discussão quando fiz o mestrado, porque hoje temos que ter tantos dedos para falar sobre qualquer assunto... É tudo tão delicado. Por um lado, isso é super importante, afinal, foram 500 anos para se chegar nesse lugar de agora, para os negros e indígenas poderem começar a falar, para terem voz e tudo mais. Mas, ao mesmo tempo, foi para outro extremo de que também nada mais pode ser representado... Só negros podem fazer teatro sobre negros. Não é só a questão do *Black Face*. Se for contar uma história de um negro, alguma coisa assim, podemos ter esse debate, posso ser criticada por isso. É a coisa do lugar de fala. Só que isso é um pouco maluco, pois estamos falando de arte. O Chico Carvalho, um ator lá de São Paulo, que foi amigo nosso na Unicamp, sempre desabafa um monte no facebook. Certa vez, ele escreveu mais ou menos assim: “O Teatro é lugar de alteridade por excelência. Estou sempre no lugar do outro. Então, não é questão de estar no lugar do negro, mas vou estar no lugar do negro, no lugar do rei, da prostituta, do entregador. Vou estar sempre no lugar de alguém. É um lugar de alteridade. Um faz de conta”. Mas, não tenho conclusão sobre esse assunto. E agora, nesse momento histórico brasileiro, todo esse lugar de fala, tão importante, e conquistado com tanta luta, está sendo ameaçado. De nada vai adiantar tanta disputa aqui no meio do teatro de grupo, se for todo mundo para o mesmo saco. Minorias, professores, artistas, universitários, pessoas das ciências humanas, todos nós corremos o risco de sermos silenciados pela ascensão da extrema direita.

O Rustom Bharucha, um indiano, que tem um livro chamado *Theatre and the World* e fez uma conferência no Congresso da Abrace de Uberlândia, vai “matar a pau” todo mundo do teatro chamado de intercultural pelo Patrice Pavis. A análise dele tem a ver com o que Aguinaldo, do cavalo marinho de Condado, falou na mesa de anteontem. Aguinaldo, de certa forma, critica os pesquisadores que chegam, sugam e vão embora. É como se ele

³²² Ana está se referindo à canção *O que se cala*, de Douglas Germano, gravada por Elza Soares no álbum *Deus É Mulher* (2018).

estivesse se perguntando: “porque nós temos a faca e o queijo na mão e não conseguimos cortar o queijo?” O Bharucha vai criticar muito o aspecto ético da relação dos pesquisadores, dos artistas, que vão beber nessas culturas tradicionais e não têm relação com o contexto político, social, histórico, ambiental, de onde vive aquela cultura. Ou seja, vão com um olhar puramente técnico “olha esse pé como pisa”. “Olha o que esse corpo faz”. E voltam para casa tentando aprender a técnica em si. Mas, se a técnica for descontextualizada, eles não estão levando nada. É muito bom o que ele escreveu sobre esse tema.

Fazendo um *link* com a questão da presença, acho que, pensando nos aspectos histórico-político-culturais, não dá para ficarmos só pensando em técnicas, para trabalhar nas disciplinas práticas. Temos que pensar em o quê, por que e para quem expressamos nossa arte. Temos de fazer essas perguntinhas básicas, se não, não tem sentido nenhum. Numa realidade como a nossa, de Natal, vários alunos vêm de origens bem humildes. Não vêm de escolas particulares. Muitos não vêm daqui de Natal, vêm de outras cidades do interior. Então, ao invés de tentar trazê-los para cá, para a Capital, trata-se de tentar fazê-los não se esquecerem de lá. Ou seja, é o contrário. Não esquecer o passado, olhar para trás, olhar para a própria história, para a própria família, para os antepassados. Não se trata só de voltar para o interior fisicamente, de retornar, mas voltar para lá em relação ao imaginário... Que valores, que construção você tem? De onde você veio? Alguns alunos têm o intuito muito forte de voltar para o interior. Mas, claro, eles precisam trabalhar... Tem essa ansiedade muito grande do emprego, da sobrevivência material. Temos um ex-aluno, o Sebastião Silva, que passou em um processo seletivo para dar aula no Instituto Federal, em Ceará-mirim. Tem essa coisa de conseguir voltar, mas empregado, né?!

Acho que temos que pensar nesse contexto todo, político, histórico e social. Além disso, tentando *linkar* com a questão da presença, acho que é dever nosso, enquanto educadores, trabalhar bastante a questão do ego, do autocentramento. Rola muito esse deslumbramento, essa ilusão da arte e do teatro como holofotes da fama... hoje em dia, com as redes sociais, ainda mais... Nós falamos: “Gente, é o contrário! Sim, você está no palco, você está em exposição. Mas, quanto menos você quiser isso, mais isso vai acontecer”. Enfim, é preciso trabalhar também esse lugar da presença/ausência. Do querer menos e com isso alcançar mais. Entre os alunos há muita disputa, mas isso não é uma coisa daqui, é uma coisa de qualquer lugar. O meio teatral tem muita competição, muito nariz empinado, muita questão de ego. Então, é preciso trabalhar isso a fundo. Respirar. Esvaziar um pouco. Aí temos todo o universo da yoga e da meditação, para dar um pouco de suporte. Acho que isso realmente precisa entrar em nosso ensino, assim, como nos

países de primeiro mundo a meditação está entrando na escola básica. Acho que isso é fundamental nesse mundo de hoje.

Dos afetos e memórias de rua de Alexandre Mate³²³:

Tessituras entre a Vila Anastácio, a Unesp e outras tantas ágoras da Pólis

Alexandre Mate recebeu este outro Alexandre, o Falcão, para uma conversa em sua residência, horas antes do encontro de nosso grupo de pesquisa, a Amorada. Eu estava um tanto nervoso, pois, afinal, foi por meio dele que tive contato com essa metodologia de pesquisa tão pertinente e sensível que é a História Oral. Diferentemente de como costumo fazer, creio que devido a esse certo nervosismo, já comecei perguntando acerca de sua experiência como professor na Unesp, em vez de ampliar a perspectiva histórica de nossa conversa. Mas, sabiamente, sem questionar ou retrucar a pergunta, Alexandre começou sua narrativa pela infância, destacando os aspectos da teatralidade popular e festiva que posteriormente ele voltaria a encontrar no teatro de rua. Por meio da conversa experienciamos um momento de troca muito belo, em que, diversas vezes, nos emocionamos e tivemos de nos esforçar para manter parte da racionalidade da entrevista e fugir de transbordamentos de natureza emocional. Mas, é sobretudo de afetos que se constrói a verdadeira política e suas “filhas culturais”, como a criação artística e a pesquisa acadêmica. Por isso, juntamente com os dados históricos, a presente entrevista transcrita busca apresentar apreensões sensíveis do relato do pesquisador e educador em epígrafe, para uma ampliação do olhar frente à história do teatro brasileiro, em suas múltiplas vertentes e potências.

[...] Dezembro janeiro e até abril
Foi tanta gente ali que viu
A folia do mamulengo
Teatro e a rua fervendo
Público fincou o pé no chão
Mas é o sistema que faz o ladrão [...]
São Paulo, Brasil. 2017. Maluvida Maleitosa.

Em tese, sempre tive uma fascinação muito pronunciada com as manifestações populares no que diz respeito principalmente ao pressuposto da acessibilidade. Minha mãe foi operária, meu pai infelizmente teve uma vida muito desregrada, trabalhava de vez em quando... Mas, nasci e fui criado em Vila Anastácio, que era um bairro fundamentalmente de colônia húngara, onde vez ou outra acontecia alguma manifestação popular. De certa forma, os húngaros e húngaras são muito reservados! Isso ocorre na cultura eslava, de

³²³ Entrevista com Alexandre Mate, realizada por Alexandre Falcão de Araújo, na manhã do dia 1º de dezembro de 2018, na residência do colaborador, em São Paulo. Transcrição de Joesile Cordeiro. Transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

modo geral, são pessoas mais fechadas, mais voltadas para dentro... Esse fenômeno me parece que decorre grandemente de um longo período de inverno, em que as pessoas ficam mais dentro das casas e desenvolvem uma relação muito familiar, mesmo que esta, nem sempre, seja tão boa.

Por exemplo, a casa onde eu morava era a casa da *Matte Néni*, Matte é o nome da família, Néni corresponde a tia, ou seja, tem uma questão de matriarcado na cultura húngara. A coisa que mais havia em Vila Anastácio eram os chamados *részeg*, que dizíamos *badjós*, referindo-nos aos bêbados. Bebe-se muito nos países eslavos, em decorrência do frio e de uma certa dificuldade de comunicabilidade social. Os homens eram os provedores e realmente não participavam de nada que dissesse respeito à educação. Minha avó e minha mãe — assim como todas as avós e mães — cuidavam de absolutamente tudo, até pintavam a casa. Os homens só trabalhavam, comiam, dormiam e bebiam. É como se, para os homens, a casa fosse apenas e tão somente o que se diz com relação às cidade-dormitórios.

De vez em quando, em Vila Anastácio, aconteciam algumas festas populares, sobretudo da colônia húngara e sempre com apoio da igreja. A igreja chamava-se Santo Estevão. *Szenti István* que corresponde a Santo Estevão, é um dos nomes mais populares na Hungria. Na igreja do bairro, algumas vezes, mas isso foi se rareando, os cultos eram desenvolvidos em húngaro. Esses momentos de festa sempre me encantaram, porque enfim eu via as pessoas juntas, nas ruas. Então, lembro que cada pessoa levava um prato de alguma coisa e, quando era muito frio, era costume tomar chá com vinho ou café com conhaque. O costume era tomar aquele conhaque bem barato (tipo quebra peito) popular que já existia, Palhinha ou Dreher, não tenho certeza da marca, mas era muito comum. Havia, portanto, uma expansão do particular para o público e uma alegria diferenciada daquela mais ordinária. Esta é uma experiência que ficou em minha estrutura emocional de uma maneira muito intensificada.

Enfim, havia alguns momentos específicos da vida pública em Vila Anastácio que me deixavam profundamente encantado, porque saíam completamente daquele lastro mais fechado, do “Não pode! Não deve! É feio! Cuidado!...”. Isso sem eu ter sido cuidado pela família, esse que é o paradoxo, porque as meninas eram muito bem cuidadas e os meninos eram “abandonados”! Minha mãe sempre foi trabalhadora, então, tive uma avó excepcional, que zelava, de certa forma, pela nossa sobrevivência, mas os meninos, muito patrulhados por outros meninos, crescíamos na rua, brincando, em meio a outros eteceteras...

Como meu pai era alcoólatra, em tempos de férias íamos para casa da minha avó, em Valinhos, que fica a 6 quilômetros de Campinas e era muito provinciana. Minha avó era

benzedeira. Anunciatta Montanari, era o nome da “italianita”, que era nascida no Brasil... Eles eram nove irmãos e alguns dentre os *fratelli* haviam nascido na Itália, antes da família vir para cá. A mãe da minha avó faleceu aqui, em 1917, decorrente da chamada gripe espanhola. Enfim, minha avó nasceu no Brasil, mas podia ter nascido na Itália. Já meu pai nasceu na viagem da diáspora, em uma região que pertencia à Hungria e hoje é Romênia, a caminho do Eldorado, que era o Brasil.

Valinhos era muito diferente de São Paulo, porque minha avó ficava todo o tempo conosco, olhando, cuidando etc. Havia um grande jardim na frente da casa, que havia sido um estábulo, no passado. Minha avó toda tarde fazia crochê, então ficávamos no jardim, onde havia um conjunto de árvores frutíferas. Mas, quer estivéssemos dentro de casa ou no jardim, ela estava sempre de olho, de modo bastante diferenciado ao que acontecia em Vila Anastácio. No carnaval, por exemplo, pela primeira vez na vida, por volta dos seis anos, minha avó fez uma roupinha de baiana para mim, todinha de papel de revista. Ela foi pedir revistas para todo mundo, porque não era uma coisa tão comum de se ter em casa de família pobre. Sei que ela fez a roupa e fui baianinha. Deixei muita gente na dúvida se eu era menina ou menino, mas, claro, eu era pequenino. Minha avó morava numa rua que era travessa da principal, onde havia carnaval de rua, desfiles carnavalescos e muitas coisas me chamavam a atenção.

Conhecia um rapaz que morava umas quatro casas para baixo da casa de minha avó e que sambava doidamente no carnaval, como passista. Ele era super sério, mas se revelava no carnaval. Depois de adulto e refazendo fragmentos da vida, acredito que o Dodô fosse homossexual, mas Valinhos e as pessoas da cidade eram muito conservadoras. Lembro de olhares condenantes... De pseudos pigarros maldosos... Mas o carnaval era a revelação, a epifania. Por volta dos 6 anos, imaginava, já, que não conseguiria fazer aquilo, publicamente. Mas, amava ver o Dodô, renascido e muito diferente daquele que supunha conhecer. Essa é a questão da tradição popular, que faz com que exista uma obra sendo apresentada com a participação das pessoas, que ocupam o mesmo espaço. Sem a mistura desses dois coros, intrínsecos ao fenômeno, a manifestação não existe. Agora, para falar a verdade, nunca gostei muito de procissões religiosas, essas coisas. Não tinha o entendimento, mas era mais ligado a uma certa necessidade libertatória do que de contrição, porque a vida era pura contrição! Então, me apaixonei pelo carnaval!

Mas, voltando à Vila Anastácio, trata-se de um bairro que fica na zona oeste e é colado à Lapa. Por meio de um mapa mental falado, posso mencionar que, para cima é a Lapa, no meio é Vila Anastácio e para baixo, é o Rio Tietê e suas marginais. Inclusive, acho que a região do bairro era um alagado... Do outro lado do rio tem a via Anhanguera e o leito

da estrada de ferro que antes era a Santos-Jundiaí e hoje é a CPTM³²⁴, cuja próxima estação é a da Vila Leopoldina. O bairro surgiu do loteamento de uma fazenda que começou a ser colonizada em 1930. Era formado por casinhas, basicamente de 5x35 metros, fundamentalmente de famílias húngaras.

Em paráfrase marota, acredito, antes de eu nascer, um anjo torto veio e disse: “Vai, Alexandre, vai nascer no lugar errado!” Nasci pelas mãos de uma parteira! Em casa só se falava húngaro, de certo modo, no bairro também! No primeiro processo de doutoramento, cujo assunto dizia respeito ao teatro de revista, descobri, por indicação de Neyde Veneziano, o arquivo, que posteriormente foi chamado de Professor Miroel Silveira, na ECA. Tive acesso a materiais de todas as obras teatrais que foram apresentadas na cidade de São Paulo desde a criação do Departamento de Investigação Criminal de Diversões e Cultura, no governo de Arthur Bernardes (cuja gestão foi uma ditadura danada), até a década de 1970. O arquivo era composto por obras de toda e qualquer montagem apresentada na cidade de São Paulo, sem importar quais seriam os espaços representacionais, se em teatro, casas de cultura, igrejas... Era obrigatória a apresentação de duas cópias do texto. Um era liberado, com “carminações” (que corresponde à cor vermelha, de ressalvas e censuras) para o grupo ou para instituição e o outro ficava arquivado no citado departamento. Era a censura! Tive acesso a esse material porque fiz o mestrado lá na ECA e era uma coisa excepcional! Descobri cadernos manuscritos em húngaro, de peças que foram apresentadas no salão paroquial da Igreja Santo Estevão.

Descobri textos escritos em diversos idiomas: árabe, hebraico, italiano, alemão etc., a maioria manuscritos. É muito interessante ver que muitos desses materiais foram aprovados ou não dependendo do governo. Por exemplo, no início do governo de Getúlio Vargas havia um certo abrandamento, poucas carminações... Inicialmente, o carminar se concentrava nas palavras proibidas, depois sentenças, períodos, frases inteiras, por fim, cenas ou o texto todo, pois o governo de Getúlio Vargas, mesmo se iniciando por meio de um golpe, foi assumindo seu caráter flagrantemente ditatorial, a partir de 1937.

Então, foi muito interessante encontrar esse material e é muito curioso, pois a memória é muito poderosa. Se o sujeito tem experiências traumáticas, elas se relacionam a determinados índices, de diferentes naturezas, por isso a importância de Carlo Ginzburg e da questão indiciária. A memória é indiciária. Portanto, quando tive contato com esses materiais manuscritos, apresentados na igreja Santo Estevão, na Vila Anastácio, veio um fluxo de memória que “tinha perdido”. Tive, como a maioria pobre, uma vida muito difícil,

³²⁴ Companhia Paulista de Trens Metropolitanos.

muito traumática, e esse material veio quando eu estava madurão. Muitas imagens vieram à tona. Eram peças, digamos, de um “lego emocional”, elas começaram a se encaixar e eu sabia onde acessar algumas peças que estavam perdidas. Essas festas vieram à minha memória. Havia uma pequena praça em Vila Anastácio, onde acontecia parte das festas. Podemos dizer que era um bairro feito de diásporas e é curioso que parte das ruas tinham nomes indígenas: Camacã, Botocudos e outras eram de bandeirantes: Bernardo Guimarães, Martinho de Campos... muito louco! Se tivesse tido boas aulas de história teria ficado pinel!! Era uma vila em que os bandeirantes atravessavam as etnias e os povos das florestas! É um bairro que foi formado exatamente no início da década de 1930, em pleno governo Getúlio Vargas e eu sou da década de 1950.

Nas festas, acredite ou não, o que me causava certa emoção era poder ver as pessoas tão sisudas do cotidiano entrarem num estado de felicidade que eu não conhecia. Era uma revelação, é como se um conjunto de máscaras do mal, máscaras de uma moral rígida, caíssem para trazer alguma coisa mais alegre, uma situação em que surgisse um estado de felicidade desconhecido. Porque os bêbados eram muito sociáveis, quando bêbados, eram alegres. Os homens não tinham muito jeito, eram meio intocáveis, batiam, mas também expressavam algum comportamento carinhoso sob efeito do álcool. Era isso, fundamentalmente, veja que curioso: não tanto a obra, mas a reverberação da obra no encontro com as pessoas. Hoje, entendo isso!

Posteriormente, quando comecei a assistir espetáculos de teatro propriamente ditos, isso me “cativou” muito. Alguns espetáculos me deixaram muito bem impressionados, por exemplo, na década de 1970 (não lembro o ano exatamente), assisti no Teatro de Arena, *Os Efeitos dos Raios Gama nas Margaridas do Campo*, com a Nicette Bruno. A proximidade com aquela atriz me impressionou sobremaneira, lembro das veias dela saltando no pescoço, do suor, da pele muito vermelha. Claro, era um drama, era uma mulher numa situação de crise. Lembro que o assunto exercia algum fascínio, mas havia alguma coisa para além do assunto que me emocionava e hoje sei que era a forma. Esse pressuposto de certa estrutura que vincula um conteúdo de forma diferenciada, singular, é a junção entre forma e conteúdo. Hoje tenho clareza de que a “beleza estética” é o que verdadeiramente me toca. Depois, quando li Kant, foi que entendi, de modo ampliado, o pressuposto nessa emoção.

Desde quando comecei a assistir teatro, dependendo da obra, a beleza me deixava completamente envolvido. Entretanto, mesmo sem saber, sentia falta de alguma coisa pois não conseguia reinstaurar um “lego emocional” para entender a felicidade que sentia na rua. Ficava faltando uma peça no teatro, por mais que gostasse dele. Por outro lado, mesmo

nos espetáculos de caixa, algumas coisas eu gostava mais do que outras. Na década de 1970, quatro vezes fui assistir a um espetáculo chamado *Greta Garbo, quem diria, Acabou no Irajá!*, de Fernando Melo. Era a história de um velho homossexual, enfermeiro, a história era esvaziada, sem sentindo histórico-social, mas o trabalho do Raul Cortez era fantástico, ele era um super intérprete... Hoje entendo que era estereotipada, mas era bastante, digamos assim, libertatória popular na criação daquela personagem e isso me encantava. Mas, era o componente da rua, no que diz respeito à felicidade, que faltava nos espetáculos que passei a assistir a partir da década de 1970. Em geral, eram espetáculos mais “sérios” e sempre faltava alguma coisa para que eu gostasse da obra.

Comecei a assistir teatro aos 17, 18 anos. Gostava muito de telenovela, era tímido, envergonhado, ficava muito dentro de casa. Minha mãe tinha o que se chamava de vitrola, não lembro mais a marca, mas lembro bem dela. Essa vitrola tinha toca-discos, mas, para começar a funcionar era preciso rodar com o dedo, aí, por estimulação, o motor pegava e funcionava. Quando minha mãe se casou e veio de Valinhos para a Vila Anastácio, ainda no começo do casamento, parece ter tido uma vida mais ou menos decente com meu pai, pois acho que ele ainda não bebia tanto. Ela comprava um disco a cada quinze dias, três semanas; então, quando cresci, tinha um conjunto grande de discos em casa. Eu ouvia, conhecia, cantava e ficava, digamos, no meu mundo mais protegido, porque a rua era uma coisa amedrontadora, principalmente pelo machismo que grassava e com o qual não me identificava, a partir do meu pai.

Os homens eram muito ausentes, só falavam palavrão, eram muitos rudes, em todos os sentidos. Categoricamente, não me identificava com aquele comportamento. Os filhos tendem a reproduzir o comportamento dos pais, os meninos dos pais homens e as meninas, normalmente, das mães mulheres... Não é tão redundante o que estou a dizer e hoje em dia, sabemos melhor sobre isso!... Mas, por solidão e total falta de modelos de identificação, ficava muito no meu mundo e a telenovela é quem me atraiu para o universo da representação. Gostava de telenovela porque era a única coisa à qual eu tinha acesso, do ponto de vista quanto a sentir que havia gente diferente no mundo. Sair de Vila Anastácio para ter acesso a cultura era, em si, uma impossibilidade: não havia dinheiro.

É curioso, mas o cinema não me apaixonava tanto quanto a telenovela, então da telenovela, não “fui” para o cinema, mas para o teatro, isso como decorrência de algumas relações que comecei a estabelecer. Lembro também que no colegial, de certa forma, um ou outro profissional da educação trazia referências de teatro. Estudei em um colégio chamado Alexandre von Humboldt, em Vila Anastácio, que era uma escola pública muito respeitada. É muito curioso essa coisa de não ter sido fascinado por cinema, talvez porque

a telenovela era mais concentrada e menos mirabolante, com menos movimentos de câmera, mais centrada nos sujeitos e nas personagens.

Com 18 anos, comecei a trabalhar nas indústrias Gessy Lever. Nesse período, conheci duas pessoas bacanas, a primeira, queridíssima, foi minha primeira mestra: Iná Camargo Costa. Iná trabalhava no departamento de marketing da Gessy Lever. Quando ela veio de Botucatu para São Paulo, com a família, foram viver na Vila Pompeia. Era a mãe, dona Didi, e quatro irmãs, porque uma delas, a mais velha, era casada e não veio com elas. Enfim, elas precisavam pagar aluguel, essas coisas todas, então, Iná começou a trabalhar na Gessy Lever e também a fazer filosofia na USP. Ela já havia feito Letras em Botucatu e, chegando, em São Paulo, começou a cursar Filosofia, na USP. Depois, muito estimulado pela Iná, prestei vestibular e fui cursar Filosofia também. Durante o período em que estivemos na mesma empresa fomos muito companheiros. Admirava muito a coerência dela, as atitudes.

Além disso, na época, pela ideologia e moral perversa que havia recebido, me pensava um lixo. Entretanto, a mestra-amiga sempre dizia que se eu fosse “um lixo” não teríamos tido amizade. A ideologia perversa dentro de mim tornou-me um sujeito reservado, tímido, amedrontado. Mas, nós conversamos muito na vida. Nesse tempo, morava numa rua chamada Duílio e a Iná na rua Tavares Bastos. Ela vinha da Tavares Bastos e dava uma grande volta para chegar na Duílio, para pegarmos o ônibus juntos, para a empresa. Éramos super amigos. Íamos e voltávamos de ônibus do trabalho, saíamos juntos no final de semana. Lembro de quando a Iná comprou um fusquinha amarelo e, em alguns finais de semana, íamos para a praia. Quase morremos uma vez que íamos para Guarujá... A estrada estava em obras, quase que ela cai da ribanceira, mas, no final, a viagem foi uma grande felicidade... Esses sustos são bobagens, são experiências que fizeram parte de um processo.

A outra pessoa bacana que conheci nesse período chamava-se Ângela Spregacini, que era parenta de alguém do mundo das artes e conseguia ingressos de teatro. Então, eu e Ângela íamos assistir tudo, sem nenhum critério, nenhuma seleção. Isso aos sábados e domingos, porque trabalhávamos de segunda a sexta durante o dia e eu estudava de segunda a sábado – de segunda a sexta à noite e sábado à tarde. Sábados e domingos à noite íamos assistir espetáculos e no período de férias assistíamos mais peças também durante a semana. Quando comecei a assistir teatro estava no colegial, mas depois do colegial fiquei um ano sem estudar. Cheguei a estudar alemão nesse ano, no Instituto Goethe, mas não sei o que teria me motivado a isso. Foi nesse ano também que fui muito ao teatro.

Eu não pagava os ingressos, pois minha amiga conseguia os convites, se assim não fosse teria dificuldades para pagar! De certa forma, minha queridíssima irmã já estava casada e eu era arrimo de família, então o dinheiro que recebia era para casa. Nenhum colega de minha classe social frequentava teatros, porque a linguagem era algo de elite, não era para filhos e filhas da classe trabalhadora. Há um elemento segundo o qual é preciso portar-se de determinada forma, vestir-se com determinadas roupas, em alguns lugares de elite, nesses “templos de classe” que não me diziam respeito. As pessoas da classe trabalhadora não iam porque já havia toda uma mítica impeditiva no sentido de ter acesso aos lugares da elite. Além disso, a sociedade brasileira é muito coercitiva, sempre foi segregacionista, deixando claro que alguns espaços não são para a classe trabalhadora. Então, as pessoas têm isso internalizado, essa ideologia comportamental bastante segregativa.

De volta aos espetáculos, um deles, que assisti com Ângela Spregacini, foi *Orquestra de Senhoritas*, no elenco eram atores travestidos de mulheres e a dona da orquestra era o Paulo Goulart. Adivinha: ela sentou-se em meu colo! Claro, por cancha, o ator já havia percebido “minha ousadia”... Com a Iná, fomos assistir ao *Dzi Croquettes*... Na hora da pergunta quanto a precisar ser de tudo na vida fui o interlocutor! Tinha uma certa repulsa, de vergonha, mas o fascínio era muito grande, uma admiração pela coragem daquelas pessoas que faziam teatro...

Nunca gostei de me expor, a despeito de ter sido professor, nunca apareci, nunca tive prazer nisso e em toda minha vida deixei isso claro, como o fato de não gostar de ser fotografado. Sempre fui muito reservado. Entendi, depois de algum tempo, que a timidez decorria pelo fato de eu ser reservado, senão não teria sido professor. O esclarecimento quanto a isso veio por meu filho Giordano. Um dia ele disse: “Pai, você não é tímido, eu também não sou tímido, somos pessoas reservadas!” Filho da mãe, é isso! Mas, havia um fascínio por aquelas pessoas que não tinham vergonha de se mostrar. Sobretudo, *Dzi Croquettes*, alguma coisa da rua, carnavalizada, como o Dodô fazia, estava ali presente. Havia um arrebatamento, uma singularidade popular. Não para o sujeito aparecer, mas para, talvez, se aproximar do cadafalso, para trazer alegria e ser condenado pela opção feita! Então, mesmo que não existisse intelectualmente uma apreensão tão imediata, isso foi se fermentando em minhas estruturas emocionais, que abrigam o intelecto, gerando muita admiração.

Por falar em popular, durante toda a vida sempre fui fascinado pelos repentistas e eles estavam presentes na cidade de São Paulo, então, ficava muito fascinado com aquela

verve! Certa ocasião, fui para Recife, no Congresso da SBPC³²⁵ e lá assisti, em uma lona de circo, uma montagem do *Auto da Compadecida*. Foi deslumbrante! A felicidade das pessoas dentro do circo era idêntica àquela das pessoas que eu via na rua. Portanto, comecei a entender também que, além da rua, existia uma coisa chamada teatro popular de raiz e que era fascinatório para mim de uma maneira muito intensa, como esse espetáculo que havia assistido no Recife. Não lembro o nome do grupo, mas também não importa muito, porque a questão da cultura popular não é nomeação de autoria, é outra coisa. Era gratuito, e eles faziam mais de uma sessão, então ninguém ficava de fora, havia uma generosidade, não tinha esse segregacionismo trazido pelo acúmulo do capital. Portanto, antes de eu ser um sujeito consciente, já tinha uma apreensão, digamos, socialista. Tem sido esta apreensão, sobretudo, que me conduziu a gostar das coisas nas quais percebia algo que me era mais contundente. Como escreveu Clarice Lispector, “Viver ultrapassa qualquer entendimento”, não há um entendimento tão racional das coisas, sobretudo em arte.

Na década de 1970, cursei, porque era o possível para trabalhador de segunda a sexta-feira, Educação Artística, na Faculdade de Belas Artes. Naquela época, não poderia jamais estudar na ECA, porque o curso era integral. Não poderia esperar por bolsa! Era arrimo de família e tinha um senso de responsabilidade bastante aguçado: não seria possível largar o trabalho. No tempo em que eu era adolescente era essa a trajetória da totalidade absoluta dos filhos do proletariado, era trabalhar muito cedo e não havia, portanto, até certo momento, possibilidade de fugir disso. Fugi depois! Voltando à Belas Artes, por volta de 1974, tive aula de Teatro com Plínio Rigon, que era companheiro do Antônio Januzeli, o Janô. Eles criaram um grupo com os estudantes da faculdade, eu tinha muita vergonha, mas, de qualquer forma, fui participar. Saíamos da faculdade sábados à tarde e íamos ensaiar *O Último Match*, do Pavlovsky, que é um dramaturgo argentino... Mas, para média brasileira eu era (e continuo a ser) muito alto. Então, visualmente chamava muito a atenção e tinha muita vergonha. Mas, sentia que precisava entender um pouco daquele mecanismo a partir de um processo vivencial, não só do intelectual. Vivia tudo intensamente do ponto de vista intelectual e sensível. Enfim, apesar da vergonha, sentia que devia ir: foi interessante.

A partir daquele momento, tive acesso a outras formas culturais e, sobretudo ligado a esse processo, comecei a ver algumas coisas mais elaboradas, mais sistematizadas na rua, a despeito da aristocracia teatral dizer que o teatro de rua não tem elaboração. De

³²⁵ Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência

certo modo, também nesse processo, assisti ao Tuov³²⁶, eles faziam o *Bumba, meu queixada*, que era especialmente sobre a greve de 1968 em Contagem e aqui em Osasco. Assisti, também, trechos de *O Evangelho Segundo Zebedeu*... Essas lembranças me deixam um pouco mais emocionado, porque nesse período histórico também havia o TTT - Truques, Traquejos e Teatro, que era formado por Dulce Muniz, Hélio Muniz e Selma Pellizon. A Selma Pellizon faleceu, era uma grande pessoa, muito querida, uma mulher muito digna e o trabalho deles era fascinante. O TTT tinha uma estética e uma preocupação políticas, o trabalho deles não era para a rua, mas para espaços alternativos numa perspectiva do teatro de rua. Pois, a questão não era a rua em si, mas o modo como os artistas se relacionam e como transformavam uma plateia em público, criando uma tribuna pela felicidade, ou por seja lá pelo que fosse.

Sei que demorei décadas para entender esse significado e migro exatamente para o teatro de rua. Em 2006, bastante ligado à minha militância, fui convidado para o encontro de Angra dos Reis³²⁷, mas fui com a tarefa de apresentar leituras críticas das obras ali apresentadas. Fiz um relatório do evento, com as leituras críticas, e algumas pessoas passaram a me “odiar” desde então, a primeira delas, e isso me foi dito muito tempo depois por alguém que estava no elenco da peça, foi o Carreira. Escrevi, porque era verdadeiro, que não consegui assistir à obra em razão de eu não conseguir correr o suficiente para assistir ao espetáculo que se deslocava. Não entendi e escrevi sobre isso, também, além de apresentar observações de natureza estética.

Já havia assistido a muita coisa de teatro de rua, basicamente na cidade de São Paulo. O primeiro espetáculo a ganhar notoriedade, digamos assim, apresentado na rua, foi *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, dirigido pelo Gabriel Vilela. Assisti à obra, no final dos anos 1980, e fiquei bastante impressionado com aquele espetáculo na rua. Fora o primeiro espetáculo que assistia de Gabriel Vilela, tanto que fiquei muito impressionado, também, com a visualidade de criação, mas sentia no trabalho algo apartado.

Não lembro agora, mas já havia existido muita coisa antes. O Tadashi Suzuki apresentou um espetáculo nos jardins do Museu do Ipiranga: ai, que tédio! Mas, foi badalado pelos jornais! Fui assistir com a querida (e infelizmente, falecida) Maria Lucia Pereira. Lembro vagamente da crítica por ela escrita n’*O Estado de S. Paulo*. Ela ficou muito entusiasmada com o espetáculo, aí fomos conversando no caminho de volta e percebi que esse entusiasmo que ela tinha, fundamentalmente, se devia à questão mítica... Mas, acabamos concordando numa série de coisas. Tem muito isso na nossa cultura, comentei

³²⁶ Teatro Popular União e Olho Vivo.

³²⁷ Encontro Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis

sobre isso ontem em um evento do qual participei³²⁸, que a cultura universitária brasileira é subserviente, grandemente subserviente às culturas francesa, inglesa e estadunidense. Muitas vezes ela é subserviente sem conhecer aquilo que está a sua volta e desdenha sem conhecer. Claro que tento falar com delicadeza, mas é preciso falar! “A cultura estrangeira é importante, mas tire duas tardes, por semana, para conhecer a nossa cultura!”. Em meu processo de doutoramento³²⁹ lidei e pesquisei a partir de oito fontes documentais diferenciadas e ouvi muita gente dizendo: “Nunca vi trabalho do Luís Carlos Moreira, mas não gosto”. Exatamente por ele ser militante político! Pois é, tem gente nervosa e alienada, “que se acha”!

É preciso escolher os mestres e as parcerias que queremos. De certo modo, tinha o privilégio de ter muitos mestres, mas dois grandes parceiros têm sido o Walter Benjamin e o Mikhail Bakhtin. Já li, por exemplo, Foucault, Michel de Certeau, professora Marilena Chauí — com quem tive aula, o professor Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes, enfim, alguns mestres! Então, sou muito permeável à escuta e à forma que as pessoas vão vivendo para tornar orgânicos os seus discursos. Então, você não tem ideia o quanto me choca ouvir uma pessoa “mandar”: “eu vou mandar”, “ai, manda...”. Isso me faz mal, me deixa um pouco aparvalhado e por quê? Porque li com algumas pessoas que a palavra não é neutra, que ela traz uma ideologia perversa e mantém a naturalização do autoritarismo. Portanto, como a palavra para mim é importante, não posso considerar ou pensar isso de uma maneira neutra, por isso fico chocado. Tão chocado quanto, ao entrar em um espaço público, topar com a televisão ligada no lixo global!

Tem uma pergunta do Paulo Freire, muito importante, que é: “Quem foi seu mestre, menino?”. Então, vamos assumindo nossas parcerias, mas não por discurso, discurso não me pega mais! Vivemos em meio a muitas aldeias repletas de pessoas infelizes. Pessoas que buscam o beneplácito daquilo que é mítico, estrangeiro etc. Não precisamos disso, “[...] chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus. Tempo de absoluta depuração”, isso é Drummond.

Penso que, no processo de formação da pessoa, na escola, o teatro é fundamental, porque ajuda a vencer a timidez e ajuda a pessoa a se conhecer, é um procedimento que se leva para vida, que humaniza. Mas, não se pode forçar ninguém a fazer teatro. É por isso que o teatro inserido num processo educacional tem de ser pensado. Por exemplo, é

³²⁸ Seminário Teatro e História, realizado pela Cia. do Latão, no TUSP, em São Paulo.

³²⁹ Alexandre Mate. **A produção teatral paulistana dos anos 1980** – R(ab)iscando com faca o chão da história. Tempo de contar (pré)juízos em percursos de andança. Tese de doutorado (História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

preciso pensar se é realmente necessário fazer espetáculos com a criançada, para apresentar para outras pessoas, sabe? Creio que não é por aí. Ontem lembrei muito o Mário Pedrosa, pois ele diz que quando as artes são praticadas, quando elas são desenvolvidas no processo de formação do sujeito de uma maneira consequente e decente, o ético transcende o estético. Pra mim, esse é um pressuposto fundante.

Agora, essa sociedade em que vivemos hoje, de uma autoespetacularização ao paroxismo, me deixa aparvalhado. É exatamente a antítese da felicidade, do que sentia quando moleque, por entender que aquelas pessoas fechadas eram felizes também, que podiam demonstrar socialmente a sua felicidade. Essa autoespetacularização atualmente faz parte do sistema, pois quanto mais espetacularizada for a pessoa, mais ela vai consumir pra ficar bonita, pra se mostrar, etc e tal. Então, isso é um jogo fundante, precípuo, do capitalismo e as pessoas não têm consciência... A questão da espetacularização chega também ao teatro de rua. Então, pela moda, as pessoas vão à rua e se comportam como se estivessem em caixa. Além disso, eventualmente participam de um edital de rua porque tem menos concorrência, porque conseguem ter acesso a verbas que não teriam fazendo teatro em caixa.

Vou contar um pouco também acerca de minha experiência no Instituto de Artes, da Unesp. Cheguei no Instituto de Artes em fevereiro de 1996. Participei de dois concursos, mas no primeiro não fui aprovado, apesar de ter ido muito bem. Nesse primeiro concurso passou a Berenice Raulino, para ministrar aulas de Estágio Supervisionado. Aí uns dez dias depois fiz a prova para História do Teatro e fui aprovado com nota 9,75. Quando cheguei lá, já estavam no Instituto os professores Reynuncio Napoleão de Lima, Alberto Ikeda e João Palma e a professora Regina Coeli Guedes, que ministrava matérias pedagógicas. Depois, entraram a Suely Master, de voz; a Kathya Godoy, de corpo; e a Carmina Mendes André, para encenação. Então, foi composto esse primeiro núcleo de docentes da área de Artes Cênicas, sendo que hoje quase todos estão aposentados.

A primeira turma para qual ministrei aula de História do Teatro tinha três estudantes: o Erick Orloski, a Amélia Mitsugaya e a Adelaide Pontes, que hoje está no Centro Cultural São Paulo, ela é da área de artes plásticas e exposições. Sempre fui “muito conteudista”, porque sempre tive clareza que meu desejo pessoal é preciso ser contraposto às necessidades de formação da “estudentada” que presta concurso. Então, precisava trazer conteúdo, aguçar a escrita e a reflexão crítica para a studentada ter acesso a um conhecimento, ainda que numa perspectiva europeia, porque é isso que, invariavelmente, consta nos concursos e a studentada tem de ir bem. Foi uma experiência muito

interessante e isso carrego como algo muito positivo. Por meu desejo pessoal, confesso, trabalharia com outros assuntos, mas não podia me furtar a participar de necessidades tão concretas ao conjunto. Evidentemente, o conteúdo, majoritariamente, era europeu, mas apresentado em português e a partir de nexos significativos com a história da cultura (e não apenas teatral) brasileira. Então, muitas pessoas foram aprovadas em primeiro e segundo lugares em concursos na área da educação, e, portanto, foi útil o conteúdo de história que desenvolvi e ministrei. No geral, sou bastante respeitado como professor.

Sinto, como profissional, ter cumprido bem a minha tarefa e compromisso como professor. Em trajetória de vinte anos, no Instituto, sinto ter passado por significativas transformações, porque todo ser vivo vai se transformando, isso é fundamental. Toda vida estudei muito, me preparava, lia, cheguei a elaborar um material com muita fonte documental, porque me mantinha atualizado e atualizava a estudantada também. Durante anos, fui conteudista e ministrava aulas expositivas, com ajuda de seminários da estudantada. A língua por intermédio da qual se transmitia o conhecimento era o português, pendente para o *brasileiro*, então, nunca assumi a pecha de ter sido um sujeito escravocrata ou, mesmo, apologista de uma cultura.

Ao longo da carreira fui me transformando e, durante a segunda década de docência, no Instituto, comecei a trabalhar com o conceito de aula-fórum. Nessa perspectiva, e tendo em vista os assuntos recortados, explicitava à turma o próximo assunto, reiterando que a discussão só faria sentido se, ao lado de fontes e materiais já produzidos, as experiências pessoais pudessem ser cotejadas. Nesse novo processo (para mim), buscava falar o menos possível para criar espaços de interlocução em que se contrapunham um conhecimento sistematizado àquele de que dispunham as pessoas envolvidas no processo. Eventualmente, certa vaidade pessoal que eu pudesse ter no sentido de domínio do conteúdo, de exposição, fui abrindo mão e isso passou a ter uma representatividade miúda, porque eram outros valores que se alevantavam para mim, que eram mais significativos.

Ministrava aulas no curso de Educação Artística, eram seis horas-aula por semana. A matéria era História do Teatro Universal, portanto, apesar de falar em português e sempre traçar paralelos com o quintal, não tratava de história brasileira porque, ironicamente dizendo, o Brasil não faz parte do teatro universal. Bom, a abordagem do curso era praxica, então, quase sempre, havia quatro aulas em um dia e duas aulas em outro. Tínhamos seminários, teoria e prática, inclusive prática estilística, de conhecimento de expedientes estéticos interpretativos, ligados ao assunto que se via na História do Teatro Universal. Por exemplo, começava com a Grécia, até aí nenhuma novidade, mas tinha

também de fazer algum arbítrio, alguma seleção, e esta, a parte mais interessante, era apresentada pela estudantada.

Sempre fiz a observação segundo a qual o teatro era um jogo de representação, nesse caso estético, mas que vinha do social, e que o mascaramento social ganhava uma característica estética para se transformar em uma linguagem artística. Nos encontros de duas horas fazíamos cenas de uma tragédia e de uma comédia, para tentar acessar o universo da visualidade, das palavras... Saíram coisas antológicas, muito legais. Essas cenas no início eram sempre em espaços fechados, mas depois tínhamos um pulo para Roma, então muitos desses experimentos em Roma, com o teatro popular, já iam para espaços híbridos. Estudar o teatro popular da Antiguidade clássica romana e da Idade Média demandava outro tipo de procedimentos, então, ao trabalhar com farsas, invariavelmente, eram buscados outros espaços. Isso explodia nas vanguardas históricas, ninguém mais fazia dentro da sala de teatro, íamos para os telhados, para as ruas (nas mais distintas situações)...

Houve uma explosão de possibilidade ao estudarmos as vanguardas históricas. Lembro de um grupo que trabalhou com o Dadaísmo e um menino fez uma cena no muro do Instituto de Artes lá do Ipiranga³³⁰. Do muro para dentro havia uma grade de proteção, ele jogou uma menina, que ficou de costas, como se a estivesse currando. Os olhos dos que passaram lá na avenida pararam, o ônibus elétrico parou porque a menina gritava, as pessoas desceram, tinha um cara que estava desesperado ao ver o que estava acontecendo, depois que ele foi entender que aquilo não era real, era ficção. Aliás, era real, mas urdido pela ficção. A meninada fazia intervenções na rua, filmavam para apresentar: dessas práticas, a rua passou a ser um dos *lócus* de estudo, também.

Claro que, antes disso, sempre gostei – e, de diversos modos –, dediquei-me ao teatro comunitário. O chamado teatro comunitário, como se sabe, não tem espaços ideais. Nesse sentido, fui um profissional que sempre levou problemas para as instituições de que fiz parte, escolas públicas, sobretudo.

Hoje falei com Valmir Muniz, ministrei aula para ele em Praia Grande. Toda vez que volto para Praia Grande, muitas pessoas choram ao lembrar tantas e boas aventuras. Hoje tudo gente grande já, com filhos grandes, homens, mulheres, porque foi uma experiência tão significativa, tão bela! Que é como a educação deveria ser. Porque a educação é o desajustamento que coloca a pessoa para dentro de si e deveria colocar para descobrir as suas potências. Então, nesse processo já havia de minha parte uma admiração pelo teatro

³³⁰ O antigo prédio do Instituto de Artes da Unesp ficava no bairro do Ipiranga. Atualmente ele é localizado na Barra Funda.

de rua, mesmo sem ter tanto conhecimento do ponto de vista da história, porque não existia documentabilidade acerca do assunto. Eu já fazia um trabalho na perspectiva do teatro de rua, como profissional de educação artística, nas escolas públicas de que fiz parte. Em muitas dessas escolas, além das aulas, desenvolvi trabalhos extra sala de aula, no sentido de cantar um pouco as aldeias, cantar um pouco aquelas vidas, o entorno.

Sempre fui muito instado, provocado, pelas pessoas com as quais estava, então isso significou abrir mão de alguns interesses, inclusive pessoais, em prol de coletivos e grupos dos quais fiz parte. Isso foi muito significativo, pois a felicidade para mim só faz sentido quando é social e quando ela é uma atribuição que todos podem ter, participar e sentir. Por exemplo, fiquei muito emocionado quando estava em Montreal e assisti a um vídeo do *Samba da utopia* cantado em uma manifestação aqui no Brasil. Isso é uma festa, é uma alegria social muito significativa e, a despeito de eu ser uma pessoa muito reservada, todas as manifestações políticas e públicas de que participei me traziam uma felicidade inexplicável.

Então, minha aproximação com o teatro de rua não veio por moda ou por uma crença segundo a qual os artistas populares eram infelizes. Abracei o teatro de rua porque é o teatro menos documentado e é aquele que me parece mais social de todas as formas teatrais representacionais, porque ele se abre, faculta o direito das pessoas de terem contato com a arte. Essa foi minha primeira motivação, digamos, depois de um processo de vida.

Ocorre que as ações populares, assim como suas obras, têm sido colocadas para baixo do tapete da história. Por isso, podemos dizer que a partir do início da década 2000 houve uma retomada de ações anteriores, no sentido de organizar a produção dos fazedores e das fazedoras de teatro de rua, que passam a ganhar alguma documentabilidade. Ao construirmos uma narrativa não podemos dizer que a partir da primeira década de 2000 uma certa organização começa a articular o teatro de rua, isso é um grande equívoco. Nesse período, esta organização ganha um estatuto documental, mas isso não quer dizer que os primeiros passos foram dados aí. Em 2002, 2003 e 2004 fiz parte da comissão da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e houve um projeto que adorei, chamado *Se essa rua fosse minha*. Foram sete coletivos de teatro de rua que fizeram um projeto conjunto, sobretudo para trabalhar na zona leste e fui o único a votar nele, defendi com veemência o projeto, mas não foi possível aprová-lo.

A partir dos anos 2000, talvez decorrente dos processos de mobilização que passam a acontecer com alguma visibilidade, a partir do movimento Arte Contra a Barbárie, as

produções culturais não hegemônicas começam a ganhar visualidade. Por que isso acontece? Porque algumas das pessoas que estavam nos movimentos também estavam nos jornais e conseguiram pauta para noticiar esses acontecimentos...

Estava pensando essa semana, acho que é como pescar. A pesca de vara exige que a pessoa permaneça sentada à beira da água, coloque a isca adequada e, sem grandes alardes, permaneça e espere... Não pode falar nada e, nesse estado de mansuetude, a cabeça vai embora, à espera de alguma coisa que pode acontecer ou não... É uma espécie de meditação, enquanto o “fiscamento” não ocorre. Gosto dessa, quase lispectoriana, metáfora.

Por fim, vou contar um pouco acerca das experiências de extensão universitária das quais fiz parte, na Unesp. Como se tratava de uma universidade pública, em tese éramos contratados para docência, pesquisa, extensão e gestão. Mas, gestão sempre odiei, não queria cargos, tinha muita dificuldade quanto a “mandar”, coordenar, essa coisa toda... Tinha muita gente que detestava docência, preferi sempre ministrar aulas à burocracia. Ao sempre ministrar mais aulas além do exigido, me safava das atividades de gestão. Na extensão, já havia desenvolvido muitos cursos de teatro para professores e professoras da rede, tanto municipal quanto estadual, sem deixar de lado quem estivesse também na rede privada. Foram muitos cursos, porque concebia a ação como obrigação mesmo, da universidade. Então, posteriormente, substituí essa extensão dos cursos com o professorado para o trabalho com o teatro de rua. Aí foram muitas ações. Não tenho notícia de que nenhuma outra universidade tenha feito um conjunto tão significativo e variado de ações, contando com os sujeitos da práxis de rua inseridos na instituição. Meu pressuposto era o seguinte: a maior parte do povo do teatro de rua não conseguia passar no vestibular, mas ia conseguir frequentar a universidade pública pelos seus “méritos” ou pelo seu fazer.

Aí foi um conjunto de atividades que começou na universidade e reverberou em outras instâncias, sempre com o cuidado da documentação dessas ações. Então, produzimos revistas, livros, panfletos, programas... Muitas coisas foram feitas e de uma forma muito significativa. Eventualmente, por uma questão de institucionalização de muitas dessas ações, tinha de abrir um projeto e encerrá-lo, então, no relatório de encerramento haviam dados, sobretudo quantitativos. Perdi esses relatórios, mas os documentos devem estar na Pró-Reitoria de Extensão Universitária.

Muitos conceitos e fontes que vim a usar, depois outras pessoas se apropriaram sem citar exatamente de onde eles tiraram... Para mim, a autoridade é uma bobagem, mas isso só caracteriza falta de ética de um sujeito que se apropria sem explicitar a fonte. Mas,

ao longo da trajetória, sobretudo nesse meio que é tão pavoneado, que é a academia, as pessoas querem muito a autoafirmação de si e conferem uma importância exacerbada àquilo que não tem a menor importância. Então, algumas pessoas ficam até um pouco chocadas com o que digo, porque é totalmente contra as pressuposições básicas do liberalismo, mas hoje tenho consciência de que sou coro, pertencço ao coro. De vez em quando me “destaco” na condição de corifeu, mas para voltar ao coro, sempre trazendo um ponto de vista dependendo de onde esteja, que é mais ou menos consensual àquelas pessoas ou àqueles coros de que faço parte.

Por isso, é preciso reestabelecer múltiplos nexos na luta com relação ao teatro de rua, para que esse conjunto de homens, mulheres, artistas, pudessem ter direito a ter documentada a sua experiência. Pra mim, esse é um compromisso fundamentalmente de natureza política. Agora, política não é uma coisa de discurso, é uma prática cotidiana, de compromisso, de ação.

Por uma ocupação política, lúdica e lúcida da rua: Adailton Alves e o teatro de rua na Unir³³¹

Adailton é um parceiro do teatro de rua que conheço desde meados dos anos 2000, pelos encontros nas ruas de São Paulo. No início da década de 2010, durante o mestrado — no qual ele era meu veterano — nossa amizade e parceria se intensificaram e o processo derivado da pós-graduação nos levou a prestar o mesmo concurso para docente do curso de Teatro da Universidade Federal de Rondônia, no início de 2014. Fomos juntos prestar a prova e ambos fomos aprovados. Logo de nossa chegada no estado amazônico tivemos a oportunidade de participar do processo de reformulação do projeto pedagógico do curso e criar duas matérias optativas de teatro de rua, entre as quais nos revezaríamos como docentes. Essas entrevistas aqui transcritas tratam especialmente dessas matérias por nós criadas e ministradas e são apenas parte de um belo e duradouro processo de trocas. Aqui está a síntese de duas ocasiões, entre tantas outras, em que pude aprender com Adailton e me inspirar no trabalho e na postura desse parceiro um pouco mais velho e um bocado mais experiente em teatro de rua que eu.

Cá estamos, frente a corpos estendidos
Existindo, buscando o nosso lar
Já cansados, trapos, juntando os cacos
Boca aberta, tentando respirar

Nessa guerra, nunca se dão por vencidos
Mente ferve, tantos para sepultar
Carne e pedra, nessa terra, ainda vivos
Se reúnem nesta noite...

Vamos juntos nos organizar
Bora dar jeito de sobreviver
Eles combinaram de nos matar
A gente combinamos de não morrer.
É hora de nos juntar
Bora dar jeito de se proteger
Eles combinaram de nos matar.
A gente combinamos de Não!..
[...]

Ainda vivas. Tatá Santana e Altemar Di Monteiro,
com citação de frase de Dona Conceição Evaristo.

Aqui em Porto Velho, apesar de termos um festival de teatro de rua, o Amazônia

³³¹ Entrevista com Adailton Alves Teixeira, realizada em duas etapas, sendo a primeira delas presencial, no dia 23 de setembro de 2019, no Campus José Ribeiro Filho, da Unir, em Porto Velho/RO; e a segunda de forma virtual, via plataforma de videochamada, no dia 29 de setembro de 2020. Transcrição de Francimeire Lima. Transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

Encena na Rua³³² (se bem que já tem uns 2 anos que ele não ocorre), acho que não há uma tradição de teatro de rua. Achei que o festival tivesse deixado alguma referência, mas parece-me que para os atuais estudantes da Unir ele não chega. Então, penso que a falta de referências seja o principal desafio para trabalhar o teatro de rua na formação acadêmica em teatro. Mesmo os poucos grupos daqui que trabalham com rua o fazem muito esporadicamente, não conseguem ter uma continuidade.

Há essa ideia, que é até um pouco generalizada, de que dá para trabalhar teatro de rua da mesma maneira como se trabalha as outras modalidades teatrais. Acho que a preparação pode ser da mesma maneira, mas o fazer não é da mesma maneira. A rua é muito exigente, nos exige muito. No processo atual de teatro de rua na universidade estou brincando mais com a dimensão da imagem. Diferentemente de trabalhos anteriores em que trabalhei muito com o texto, mas era junto a grupos de teatro.

Então, na universidade a ideia é tentar fazer com que a imagem fale mais do que o texto e isso passa pelo trabalho com o coro. Mas, estamos em um momento difícil de trabalhar em coletivo. Na verdade, desde que chegamos aqui na universidade, em 2014, sinto essa dificuldade. Às vezes estávamos em uma turma de oito pessoas e todo mundo querendo fazer trabalho individual, não em dupla. Lembro que eu e todos os docentes falávamos não aos trabalhos individuais e insistíamos que teatro é coletivo. Mas, mesmo nas disciplinas teóricas, há dificuldade em colocar os estudantes para fazerem um trabalho coletivamente, em dupla ou em trios e apresentarem juntos. Acho que são um pouco os sintomas do nosso tempo. Tanto que alguns professores desistem e concordam em fazer tudo individualmente. Até aceito, às vezes. Mas quando chegamos no trabalho prático não dá para fazer individualmente.

Então, penso que são principalmente duas dificuldades: uma ausência de referências no sentido de poder assistir mais teatro de rua e a dificuldade de quem chega completamente desconectado e não consegue se relacionar com os outros. Talvez haja mais dificuldades, mas não consigo lembrar todas agora.

Pensando no Amazônia Encena, veja que havia um público leigo, que só assistia aos espetáculos, e o público dos grupos que fazem teatro. É interessante porque era um festival que mobilizava muita gente. Mas no curso de Teatro da Unir muita gente chega sem nem ter visto teatro. Diferentemente de outros lugares em que uma parte considerável das pessoas já chega tendo uma vivência grande. Tem pessoas que chegam nos cursos superiores com uma experiência teatral larga e por necessidade vão lá se formar. Porém

³³² Festival de teatro de rua organizado pelo grupo O Imaginário, de Porto Velho, Rondônia.

aqui chegam muitas pessoas que nunca viram teatro. Então sempre temos que “puxar para baixo”, no sentido de dar aulas bem introdutórias. Esperamos que talvez daqui um tempo, com muitos formados do curso trabalhando na região, seja diferente.

Sou perguntado em relação às potencialidades do teatro de rua para a formação superior em teatro. Nesse sentido, sempre tendo a ver a questão política. É curioso porque não necessariamente fazer teatro de rua é praticá-lo em uma perspectiva política (em sentido estrito). O teatro de rua tem uma tensão permanente com o poder. Quer dizer, estar no espaço aberto é permanecer sempre numa linha muito tênue de tensão com os poderes que organizam a cidade, que pensam a cidade. Então, por mais simples que seja o trabalho teatral de rua, em alguma medida, ele desorganiza a cidade. Ou seja, de certa forma, o teatro de rua tem uma potência política em si. Se os fazedores vão tomar consciência disso ou não, depende, em geral, dos processos de opressão sofridos ou dos processos de luta e organização social nos quais eles podem vir a se envolver. Às vezes é o desdobramento desse fazer teatral que leva a fazedora ou fazedor a entender mais. Porque é possível começar simplesmente por necessidade. Muitas vezes a pessoa vai para a rua para passar o chapéu e acha que isso vai ser legal. Mas, as próprias tensões da rua podem levar à reflexão. De certa forma, penso ter passado por isso. A rua nesse sentido é muito pedagógica. Se você abre olhos, ouvidos, os sentidos para a rua, ela vai te educando e demonstrando.

Então, penso que o saber acadêmico tenha que ser nessa direção: do sujeito saber onde ele está, quem ele é, que sociedade é essa, pra poder fazer alguma diferença. E acho que isso é uma potência do teatro de rua.

Mudando de assunto, ao pensar nas relações entre o teatro de rua e o teatro épico-dialético, acho engraçado, mas lembro que demorei muito para chegar a Brecht, por exemplo. É interessante, porque a rua é épica por definição. Acho que inclusive essa foi uma das falhas do Brecht: não ter ido para a rua, ter continuado disputando um espaço que é burguês por excelência, o palco italiano. Mas foi muito interessante, pois quando me aproximei dos procedimentos épicos organizados ou descritos nos textos de Brecht, pensei: “Nossa! Mas é o que a gente faz!”

Então, ele de fato se apropriou como poucos de um conhecimento que é popular. E deixa isso evidente em sua obra. “Bebeu”, por exemplo, na Ópera de Pequim e na cultura popular alemã. Mas a cultura popular é essa sabedoria milenar que está em todos os lugares. Então acho que todos os procedimentos do teatro épico-dialético se aplicam ao teatro de rua. Evidentemente, no caso específico de Brecht, há uma preocupação poética muito pertinente, que também diz respeito a quem é da rua. Se trata de não fazer mal

acabado, de pensar inclusive do ponto de vista da palavra. Como Brecht era um poeta, tinha essa grande preocupação com a palavra. Penso que todos os procedimentos ditos épicos se aplicam na rua ou estão no teatro de rua.

Mas o teatro de rua é muito diverso também, então há perspectivas diferentes: de uso do espaço, de como os coletivos ou mesmo os indivíduos utilizam a rua; do que compreendem como sendo a rua; de que tipo de linhagem histórica ou estética querem seguir. Se pensarmos em expedientes mais tecnológicos do teatro épico, que dependam de um pouco mais de recursos do que propriamente do saber ou não usar as tecnologias, pode ser que o teatro de rua ainda seja mais limitado. Mas por uma questão muito mais econômica do que por conta de que tais expedientes não caberiam na rua. Na realidade, estamos sempre muito limitados, às vezes no extremo da pobreza mesmo. Nosso limite é muito mais material e isso é interessante. Porque mesmo nesse limite material precisamos nos expandir pelo limite criativo. Às vezes temos que fazer muito com quase nada, com pouquíssimo recurso. Mas as condições materiais influenciam na estética.

As matrizes do teatro de rua brasileiro

Entendo que o teatro de rua brasileiro tenha três matrizes fundamentais. Evidentemente, elas são separadas apenas por um entendimento didático, mas quem trabalha com a rua acaba misturando duas ou todas. Ao se aprofundar a questão, há uma matriz que é muito próxima a certa cultura popular, inclusive mais europeia, que teria a ver com a tradição popular mesmo e também da igreja católica. Então, é preciso considerar, dentre outras questões, por exemplo, a influência das procissões, do boi, do cavalo marinho, todos de uma tradição arraigada e também muito religiosa. Mário de Andrade nomeou e coligiu tais tradições como sendo danças dramáticas, referindo-se à tradição popular brasileira. Mas na cultura popular tem muita recriação do boi na rua.

A outra matriz, que nomeio como sendo de natureza política, concerne àquilo que nos chega, de alguma maneira, via o Teatro de Arena de São Paulo. É um teatro que vem do agitprop, agitação e propaganda russo-soviética, e que só chega ao Brasil via o Arena. Nesse momento se começa uma apropriação e uma aproximação com Brecht. Aí há a radicalização dentro do Teatro de Arena, quando o Vianinha rompe com o grupo e vai montar os Centros Populares de Cultura. É quando as proposições do agitprop aparecem de maneira fundamental. Então essa seria a segunda matriz que encontramos nos trabalhos de teatro de rua no Brasil.

Por fim, a terceira matriz seria a circense, que talvez seja a que encontremos frequentemente com mais especificidade, sem estar tão mesclada às demais. Tal matriz é

mais notável a partir da década de 1980, porque no Brasil, praticamente só na década de 80 do século passado começa a se poder aprender circo sem ser de família circense. Até nos anos 1950 o circo viveu um certo auge no Brasil. Depois começa o desmonte e o sonho de alguns mestres era poder criar escolas. O próprio Piolin queria muito criar uma escola. Essa escola é criada em 1978, mas não dá certo, se manteve por um curto período. E então na década de 80, em 1984 é criada a primeira escola privada de circo, o Circo Escola Picadeiro³³³, em São Paulo. Eliane Benício vai estudar um pouco isso no livro *Saltimbancos urbanos*. A partir dessa influência, em São Paulo, vão surgir os Parlapatões e outros grupos.

O professor André Carreira tende a colocar a influência de alguns elementos circenses no teatro de rua brasileiro como tendo vindo via Odin Teatret e Eugênio Barba. Mas não veio daí, na verdade isso vem da própria tradição circense, que é também popular. Em relação às matrizes do teatro de rua, separamos o circense do popular por uma questão de entendimento. Pois bem ou mal é outra linguagem. Na matriz circense encontramos mais constantemente a presença do palhaço e também espetáculos que são de variedades, com números circenses. Mas isso também começa a se misturar. O Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, por exemplo, tinha um trabalho intitulado *Aqui não, senhor patrão!* que misturava técnica circense, mas tinha a raiz política. Por isso estou falando que as matrizes são separadas só por uma questão didática. Mas isso é mais recente, a partir da década de 80.

Há alguns grupos no Brasil que beberam também das vanguardas, mas penso que isso ainda não chegue a se configurar uma matriz, embora alinhada à linguagem vanguardista, algo próximo a performance. Nessa linha poderíamos considerar o Erro Grupo e não sei quais outros. Talvez eu esteja desatualizado. Sempre me vem à cabeça o Erro Grupo, porque acho que é quem radicalizou um pouco mais. Mesmo os trabalhos do André Carreira penso que são nessa linha. E o Pedro Bennaton foi orientando do André Carrera.

Refletindo sobre o trabalho do André Carreira – mesmo que talvez ele não concorde com minha apreensão – penso que a proposição que ele faz, em certa medida, está muito relacionada ao uso dos espaços alternativos que se tinha no teatro da Idade Média, um teatro processional. Nesse sentido acho que a cultura popular é tão performativa quanto os trabalhos reconhecidos como do campo da performance. Talvez seja por isso que no Brasil não tenha chegado com força ao teatro de rua essa matriz que o erudito vai chamar de performativa, porque as culturas populares já têm essa dimensão muito desenvolvida. Isso

³³³ Coordenada, à época de sua fundação, por José Wilson Leite, de tradicional família circense.

é o que tenho observado mais recentemente, mas ainda sem muita fundamentação.

Cada vez mais, conforme tenho participado de encontros, vendo os vídeos que o Zeca Ligiéro organiza nos Estudos da Performance, penso que, na verdade, em algum momento, a performance foi criada como outra linguagem artística, mas ela já estava presente nas culturas populares. Mesmo quando o pessoal do Nóis de Teatro, do Ceará, propõe distintas inserções de seu teatro de rua na cidade, penso que a cultura popular também esteja presente. Recentemente também tenho brincado um pouco mais com esses procedimentos, com o deslocamento. Mas se pararmos para pensar, é um procedimento popular. O que é uma Paixão de Cristo? Um procedimento de deslocamento. Aqui rola uma cena, ali outra... Claro que pode ter abordagens distintas do ponto de vista do conteúdo, mas do ponto de vista formal, está lá!

Sou perguntado sobre a diferenciação entre as expressões populares, que seriam mais relacionais, e parcela das práticas de performance, que seriam mais agressivas. Mas não faria tanto essa diferenciação, pois penso que essa agressividade também é encontrada em parte das culturas populares, como por exemplo, no carnaval, a prática de jogar mijo nos transeuntes, que em alguns lugares depois virou uma prática de jogar farinha nas pessoas. Mas antes jogava-se até cocô. Era muito agressivo! Podemos pensar que a performance tem a questão do corpo como um corpo político. Ora, se consideramos o carnaval, o corpo não está sendo político!? A possibilidade de ser aquilo que não se é socialmente permitido ao longo do ano, isso também é um corpo político!

Acho que ainda vai ter bastante estrada pela frente para podermos defender isso, mas é possível identificar esses aspectos. Isso está relacionado à questão da valoração, diz respeito ao momento em que vem o erudito e sistematiza a experiência. Porque, via de regra, é sempre o que a academia e os eruditos costumam fazer. Bebem na fonte popular, sistematizam, se apropriam de tal maneira, dão um verniz e “devolvem”, inclusive, para eles. Isso não seria um problema se o outro lado tivesse o mesmo acesso. O problema aí é de acesso. Nesse sentido, o Mário de Andrade entendia que essa separação é histórica. Se conseguíssemos romper essa separação, ou seja, permitir que os populares também tenham acesso ao saber sistematizado, seria outra relação. Isso influenciaria ainda mais no que eles já fazem.

Isso me faz lembrar muito vividamente da primeira vez que fui em Pernambuco, em 2005, num festival lá. Numa das apresentações havia uma cena em que um policial espancava um mendigo, um pedinte. Terminou a cena, o Sérgio Diniz, um dos integrantes do Movimento de Teatro Popular, o MTP, cantou para nós: “Ai! Um tapinha do GOI, um

tapinha do GOI!”³³⁴.

Quer dizer, ele pegou uma música que era sucesso e juntou o GOI, o Grupo de Operações Especiais. Eu disse: “Sérgio, vou roubar isso aí!”

E ele disse: “Rouba mesmo! A gente gosta que rouba porque a gente cria mais!”

Essa foi a resposta dele e de fato nos apropriamos daquela música e passamos a incorporar a um espetáculo nosso. Quer dizer, o popular não está muito preocupado com essa coisa da autoria. Não pensem que vão roubar tais ideias e por isso seria preciso esconder, por exemplo: “Olha, estou com isso aqui, mas vou nem falar”.

Não é assim que funciona na cultura popular. Esse “roubo”, ou seja, um intercâmbio, vai forçá-los a serem mais criativos. Porém é sempre negado a eles o acesso à cultura erudita. Esse que é o problema. Vejamos, por exemplo, o caso do Vila Lobos, que é maravilhoso e vai dar um salto na música erudita brasileira! Vai ser um nome reconhecido fora do país e tudo mais. O que ele faz? Um grande mergulho na música popular brasileira, estudando o violão, as cantigas populares e etc. Lógico, com o saber erudito de música que ele tinha, faz um outro caldo, mistura tudo. Há vários exemplos nesse sentido. O Suassuna, evidentemente nunca deixou de ter um pé na cultura popular, mas ele é um erudito. O próprio Mário de Andrade que vai mergulhar nas culturas populares, também era um erudito.

Hoje, ao ver o livro da Marianna Monteiro, *Dança Popular: espetáculo e devoção*, lembrei também que a associação Cachuera³³⁵ tentou fazer um pouco essa experiência, de que os populares tivessem acesso a uma cultura erudita. Acho que eles levavam os populares para ouvir peças eruditas e tudo. Mas são experiências pontuais, não são amplas. Diferentemente, a academia ou o erudito têm o poder de chegar às comunidades e pesquisar. Mas, às vezes, se apaga essa origem do que é pesquisado.

Ainda falando sobre o debate entre teatro de rua, intervenção urbana e performance, considero que intervenção diz respeito ao ato de intervir. Agitação e propaganda é isso! Então o agitprop também é muito performativo, dentro do que entendemos como performatividade. Esse tipo de procedimento também esteve presente nas vanguardas, desde os *Meetings*, que eram apenas reuniões, apenas encontros. Os Dadaístas também faziam isso, inclusive convocando para uma reunião e não aparecendo ninguém — dou risada ao lembrar dessa história! Mas o agitprop russo ou alemão tem essa dimensão já muito performativa e eles também vão beber na cultura popular. Só que em seus países de

³³⁴ Paródia ao funk carioca *Um tapinha não dói*, de MC Naldinho (letra) e DJ Dennis, gravado em 2001.

³³⁵ Organização sediada em São Paulo, cujo “objetivo é contribuir para a valorização da cultura popular brasileira e de suas comunidades produtoras. Os projetos visam aproximar o segmento educacional do universo das culturas populares, em especial as de matrizes africanas” (CACHUERA, 2020).

origem. Naquele momento eles também estavam muito em diálogo com aquilo que hoje chamamos de vanguarda. Então era um pé na cultura popular e um pé nas figuras que estavam puxando a vanguarda.

O debate entre agitprop e vanguarda passa por um percurso histórico que tem a ver também com o teatro norte-americano dos anos 1930. O livro da Iná Camargo, *O Panorama do Rio Vermelho*, trata disso. Desse momento de um teatro muito politizado e coletivo, de certa forma apropriando-se ou, em alguns casos, já apropriado dessa agitação e propaganda. Ali começa um processo de boicotes. Primeiro financeiro, depois de censura mesmo. Aí o macarthismo vem no sentido de acabar mesmo com essas experiências. Esse processo vai gerar depois a Broadway, como um símbolo do teatro-mercadoria.

Acontece tanto a repressão ao que não interessava ao poder hegemônico, quanto o processo de financiamento de formas específicas que lhes interessavam. Isso é muito recorrente, o processo de financiar aquilo que interessa mais a quem está no poder. Isso continua até hoje, pois o capitalismo se apropria de tudo. Há tanto uma apropriação consciente, como uma apropriação que às vezes se dá pelo próprio movimento do capitalismo. Só para dar um exemplo, como surgiu o Hip Hop? De certa forma, no Brasil, ele surge negando o sistema e, por sua vez, o mercado negava completamente essa expressão. Então eles fazem o mercado dentro da própria comunidade. Aí, a indústria cultural começa a perceber: “Opa! Isso é interessante!”

Daí o mercado se abre de uma vez para o hip-hop e se apropria dele, pois tudo pode virar mercadoria, inclusive aquilo que começa contra o capitalismo. As formas artísticas vão sendo apropriadas pelo mercado. Geralmente as formas que são radicalmente contra o mercado vão sendo apropriadas de maneira mais lenta. Porque a primeira apropriação nesse caso é do tipo “no capitalismo cabe a crítica”, só que quando vamos ver um pouquinho depois, tudo já virou mercadoria. Esses processos geralmente são mais difusos e mais lentos.

Outras apropriações talvez sejam mais conscientes por parte do poder instituído, como o que ocorreu com parcela do movimento negro. O movimento Black Panthers, que era um partido político, inclusive, tinha também toda uma preocupação estética que pouco conhecemos. Talvez com a tradução das obras da Angela Davis consigamos entender um pouco mais. Mas nele havia toda uma proposição negra diferente. Aí o sistema vai minar o movimento. Pagar ou cooptar gente lá de dentro para ir minando internamente. É muito doido.

Isso me faz lembrar que a rua, desde a virada do milênio ou de um pouquinho antes, também está passando por esse processo de apropriação. Por exemplo, com a

especulação imobiliária ou a *gentrification*, que é o enobrecimento de uma determinada área em detrimento da outra. Nesse mesmo caminho, acontece a valorização de determinadas obras em detrimento de outras e via de regra, os grupos e artistas populares que já estão há muito tempo fazendo rua, sempre vão ficando de fora e surgem grupos ou coletivos que vão sendo apropriados pelo sistema. E não necessariamente quando um grupo está sendo apropriado ele se percebe nessa condição. Muitas vezes acontece o contrário, as pessoas dizem: “Ô, é legal! Cavei o espaço! Estamos abrindo espaço!”

Mas, as pessoas não percebem que só está no espaço quem de fato o poder permitiu que estivesse. Os demais continuam fora. Na atualidade estamos vivendo também esse momento de apropriação.

Sou perguntado também acerca do teatro de invasão. Penso que diga respeito a uma dramaturgia viva, no sentido de que a cidade é parte, ou seja, a cidade é incorporada na dramaturgia. Mas isso é bem antigo. O que é usar uma fachada de uma igreja para fazer um espetáculo? Ou fazer com que o anjinho fique pendurado na fachada e desça por ela? Para mim isso tudo é a cidade usada como dramaturgia, mas ocorre que a cidade naquela época não era tão perigosa quanto é hoje. Lógico que hoje as cidades, sobretudo as grandes, são muito loucas, têm um movimento permanente. Isso traz uma beleza, porque é um estado de tensão permanente e isso por si só já era certa performatividade.

Sair, no meio de uma cidade louca como São Paulo, correndo atrás de um ator para saber como vai ser a próxima cena, junto a um grupo de pessoas que passa, inclusive, a fazer parte da cena, é uma situação performativa. Outras pessoas estão passando ali, vendo aquela correria e buscando entender. Há um ator que está ali deliberadamente. Tem outras pessoas em função daquele ator e, por fim, outros transeuntes tentando entender o que é essa gente atrás daquela figura. Isso é muito performativo (se eu bem entendo o significado do conceito)!

Apesar do teatro não estar valendo absolutamente nada, acho que justamente por isso ele é tão fundamental. Inclusive, sempre que ocorrem esses momentos, é a oportunidade de se poder ousar. Se temos o senso de que não valem nada mesmo, então não temos que agradar a ninguém. A rua tem sempre esse lugar, de podermos ousar porque não temos nada a perder. Absolutamente nada. A pessoa pode pensar: “Ah, mas comecei a ganhar edital e tudo”.

Mas nada disso é seguro. Então a rua é um espaço que, nesse sentido, nós podemos bastante. Às vezes não ousamos devido a outras questões, como atualmente, o risco da

violência. Em relação a esse limite, da integridade física dos artistas, sempre estivemos, enquanto artistas de rua, no fio da navalha. Sempre foi um espaço muito tenso, inclusive desse ponto de vista. Porque assim como eu, como ator, jogo uma provocação para o outro, do público, o público pode jogar de volta. E esse jogar não necessariamente é só com palavras. Não são novas as situações de agressão em relação ao artista que ocupa o espaço aberto. Peter Burke, em *A Cultura Popular na Idade Moderna* traz vários relatos de pessoas tomando os instrumentos dos artistas e quebrando na cabeça deles, na Contrarreforma, por exemplo. Não é de hoje que o artista popular de fato está submetido não só à miséria, mas a esses absurdos todos. E ainda assim ele cria, ousa e vai tensionando sempre esses lugares. Ousamos mais na rua à medida em que vamos perdendo o medo dela. Isso está na dissertação do Pedro Benatton³³⁶ e é muito interessante. Quanto mais vamos nos apropriando dela, mais ousados ficamos em relação ao uso que podemos fazer da rua e vendo como essa organização da cidade é frágil.

É curioso, pois quando a pessoa faz teatro de rua há muito tempo, ela chega numa praça e parece que está na sala de casa. Mas voltando à questão das ousadias, quem faz teatro de rua — não o teatro em roda, mas esses mais performativos, de invasão, que usa a cidade como dramaturgia ou o nome que se queira dar — se quiser “causar”, causa de maneira muito fácil, porque a organização da cidade é muito frágil.

Mas o teatro de rua em roda também tem muito potencial e cria uma comunidade. Nesse sentido discordo do Narciso Teles em sua crítica à roda no teatro de rua³³⁷, porque no momento em que estou assistindo a um espetáculo em formato de roda, não vejo só o que está se passando na cena, mas vejo o outro. Numa roda me reconheço pelo que vejo na cena, mas também vejo quem está me vendo e quem estou vendo ali comigo. Esse é um espaço de reconhecimento. Forma-se uma comunidade naquele momento. É lógico que pode durar só o momento do espetáculo, mas o espaço também gera uma afetividade na pessoa, ela não passa mais de maneira isolada, sem nenhuma relação com aquele lugar.

A matéria Teatro de Rua, da Unir

A primeira vez em que ofertei a matéria de Teatro de Rua, na Unir, estruturei de uma maneira megalomaniaca, muito exagerada, pois tentei passar pelo que considero as três matrizes do teatro de rua brasileiro. Além disso, tratei um pouco da organização do teatro de rua no Brasil, falando também da RBTR - Rede Brasileira de Teatro de Rua. Acabou sendo muita coisa e a matéria ficou mais teórica do que prática. Na prática, o que mais

³³⁶ (BENATTON, 2009).

³³⁷ (TELLES, 2005).

experimentamos foi o palhaço. Os estudantes até foram para a rua, para a praça, mas com muita timidez, com muito receio. Em relação à matriz circense e a palhaçada, lembro que a Dani Moschini foi a que mais se soltou. Foi uma surpresa!

O percurso da matéria foi historiar aquilo que chamo das matrizes do teatro de rua e experimentar alguns expedientes na prática. Então, fazíamos alguns exercícios de sala e para a rua mesmo fomos com os palhaços e com o *Não Tem Imperialismo no Brasil*, peça curta do Augusto Boal. A parte da matriz de cultura popular não trabalhamos muito, quase só falei dela, mas fazíamos alguns exercícios que estavam relacionados a ela, como aqueles de roda e ciranda.

Em relação à matriz política também chegamos a fazer um trabalho prático. Fiz uma tentativa de dividir a turma em grupos e que cada grupo escolhesse uma das matrizes para trabalhar. Lembro que a Teo Nascimento, o Almício Fernandes e mais alguém que agora não estou lembrado ficaram com a matriz política e levei o *Não tem imperialismo no Brasil* para eles trabalharem. Os estudantes chegaram a fazer figurino, ensaiaram, marcaram ensaios extras, mas a apresentação não aconteceu: o resultado não foi apresentado.

Nesse momento eu e um conjunto de professores novos do curso estávamos chegando aqui em Rondônia. De certa forma, estávamos tomando pé da realidade da cidade, da realidade das pessoas, do quanto podíamos aprofundar ou não. Descarreguei um monte de conteúdo, mas por exemplo, da parte teórica que acho que foi mais extensa, ficou pouquíssima coisa. Acho que, no fim das contas, foi muita coisa para ficar quase nada. Eles puderam experimentar na rua tanto a matriz política, quanto a matriz do palhaço, mas muito mais como exercício. Definimos que iríamos investir no exercício que estava com um pouco mais de força, que foi *Não tem imperialismo...* Esse exercício teve mais ensaios, teve experimentações do lado de fora da Unir Centro e na praça Getúlio Vargas, em frente ao Mercado Cultural.

O grupo preparou o figurino e tudo, mas o trabalho ainda estava muito duro, precisavam de mais ensaios. Tentei estimular com a ideia de que eles pudessem ter essa cena curta para apresentar em outros lugares, para sair como resultado da matéria, mas não foi possível. Inclusive, gastaram, compraram tecido. A Teo fez o figurino, mas o resultado não saiu.

No exercício com *Não Tem Imperialismo...*, primeiro trabalhamos os princípios que são importantes para a rua, por exemplo, triangulação, relação em semiarena e roda e depois fomos para o texto. Acho que isso também foi um erro, acho que não soube abordar a inserção do texto no exercício, talvez por isso tenha ficado muito dura a cena. Apesar de terem os princípios do jogo, da brincadeira que está presente no texto, eles não

conseguiram absorver. Mas acho que faltou algum exercício prático para eles entenderem a relação proposta na cena. Então, eles ficaram muito no texto.

A ideia do jogo que está no texto, acho que não ficou muito boa. A Teo é uma atriz muito séria, de verve mais dramática, teve dificuldades em entrar no jogo cômico. O Almício ainda brincou mais, acho que ele fazia o Americano. Então, ele tinha o jogo mais interessante, mas a Teo praticamente dava o texto, não conseguiram estabelecer um bom jogo entre eles.

Fui dando um trato na triangulação, mas o jogo em si — que é aquela brincadeira de uma personagem seguindo a outra o tempo inteiro — não chegou a rolar. Sentia que precisava de mais ensaio, mas eles acabaram não dando prosseguimento à cena. Durante o semestre trabalhei muito mais alguns expedientes gerais — em especial com a triangulação — que tanto serviam para o palhaço, para a máscara, quanto para o trabalho político. Tratava-se de buscar a relação com o espectador, para estabelecer a comunicação. De certa forma, a triangulação é importante nas três matrizes do teatro de rua.

Em relação à triangulação lembro que trabalhamos um exercício bem conhecido, de máscara, mas que é muito interessante para a rua. É um exercício com oito movimentos, que costumamos começar fazendo em dupla e depois ir aumentando a quantidade de pessoas, para três, quatro. Basicamente o exercício consiste em abaixar, em dupla, um do lado do outro e ir desenrolando... Quem chega primeiro olha para o outro, então o que é olhado “está com a bola” e deve olhar para a frente, para o público. O primeiro segue olhando para o segundo, por que está dizendo onde está a bola, quem está com o foco. O segundo faz uma ação simples e olha de volta para o primeiro. Então, começamos com essa versão mais simples, depois colocamos em movimento, ou seja, os jogadores podem sair do lugar. Depois é possível acrescentar texto ou som, tirar texto ou som, acrescentar mais pessoas à dupla etc. Há uma variação em que um conta uma história e o outro continua a história.

Esse é um exercício de triangulação que é muito importante para a rua, independente da matriz com que estejamos trabalhando, porque triangulação é fundamental. Como você está disputando a atenção com muita coisa ao mesmo tempo é fundamental tentar estabelecer esse jogo de “com quem está o foco”. Esse exercício ajuda o público, por exemplo, quando uma pessoa do público está perdida em relação à cena. Se o ator está olhando para onde está a ação principal, ele está dizendo ao público onde eles têm que olhar também. É simples, mas é um exercício bastante funcional nesse sentido.

Mas, voltando ao *Não tem Imperialismo...*, penso que um dos limites foi exatamente a abordagem ao texto. Na minha vida, trabalhei pouco partindo de texto e estou muito

convencido de que é muito importante partir de temas. Então, talvez mesmo que eu parta de uma dramaturgia, antes de chegar à dramaturgia propriamente dita é importante cercar aquele tema. Tenho pensado sobre isso, a partir de minha experiência em grupos de teatro de rua. No teatro de grupo geralmente participamos da construção de nossos próprios textos. Acho que todo grupo acaba fazendo bastante isso.

Hoje, se fosse trabalhar a perspectiva das matrizes, que, de certa forma, ainda está na ementa do Teatro de Rua 1, faria de forma diferente. No último semestre em que trabalhei Teatro de Rua apresentei as matrizes para os estudantes, nas primeiras aulas, e apresentei também a proposta de trabalhar a partir das temáticas. Acho que esse é um caminho possível: apresentar as matrizes em uma aula, as possibilidades existentes, e propor que escolhamos um dos caminhos ou matrizes para trabalhar. Assim é viável minimamente desenvolver algum exercício prático. Porque de fato trabalhar as três matrizes é muita coisa. Ainda que tenha pontos — em termos de exercícios práticos, como o exemplo da triangulação que dei — que possam servir para todas as matrizes, é importante o aprofundamento em alguma delas.

Por exemplo, a matriz popular é interessante trabalhar em roda, trazer alguma perspectiva de Cavalo Marinho ou as próprias estruturas de manifestações presentes em Rondônia, como o Boi ou a Quadrilha e desenvolver isso em um trabalho prático. Ou vamos trabalhar a matriz de circo e aí é palhaço, técnicas circenses... Mas para minimamente “ficar alguma coisa” da matéria, é preciso escolher uma matriz, não dá pra fazer todas. Enfim, esse é um caminho.

A experiência mais recente com a matéria Teatro de Rua

Nesse último trabalho que fizemos na matéria Teatro de Rua, a proposição de partir da temática foi muito interessante. Cheguei a levar um texto meu para a turma, mas era um texto muito aberto, para experimentar coisas. Porém fundamentalmente o que o texto trazia eram temáticas, para improvisar e criar em cima a partir do estímulo inicial. Acho isso importante, inclusive, para trabalhar a ideia de coletivo, de coletividade. Acho que o caminho é por aí. Penso que um processo a partir das temáticas acaba engajando mais as pessoas na participação do que partir de um texto pronto, uma vez que ele traz uma dificuldade, como a dureza da cena a que me referi anteriormente.

Há o risco de a pessoa ficar muito presa ao próprio texto antes de ser atravessada por aquelas ideias. Aí se as pessoas são inexperientes, sem a experiência de construção de personagens, então surgem dificuldades que não necessariamente são possíveis de serem abordadas e enfrentadas em uma matéria de teatro de rua. Muitas vezes os

estudantes têm uma ideia fixa de que é preciso decorar o texto, antes mesmo de entendê-lo. Pior ainda que o decorar é quando acontece uma disputa pelas personagens. Realmente acho que cercar pelo tema engaja, envolve a turma! Uma pessoa ajuda a outra.

No processo de 2019 foi muito interessante, pois li o texto para eles no começo do semestre e depois abandonamos o texto. Fomos brincando, improvisando a partir de propostas... Pedia para eles pesquisarem alguns temas e eles traziam propostas para a cena e então iam se envolvendo. Então quando o texto vem — se for preciso um texto *ipsis litteris* — a turma se apropria melhor dele. Pelo menos no sentido de estar apropriada daquela temática. E a coletividade, digamos assim, já está mais trabalhada. O que também é uma dificuldade dos nossos tempos. Acho que essa dimensão da coletividade tem se tornado cada vez mais difícil. Nós, como sociedade, estamos com a individualidade realmente exacerbada. A meninada desde muito cedo está envolvida com tecnologia, com as redes sociais, então penso que a questão geracional intensifique isso.

No processo pedagógico acho importante o docente levar algumas propostas de temas e selecionar um deles com a turma ou pelo menos levar os temas para a turma. No caso desse trabalho da matéria de teatro de rua, que denominamos como *[des]temp(erança)* os temas já eram de um trabalho que eu vinha fazendo com relação a violência aos grupos ditos minoritários: violência contra a mulher, violência contra LGBTQI+, violência contra os negros. Inclusive, mais recentemente, transformei esse trabalho em um texto que o professor Luciano Oliveira vai montar. Mas, enfim, partimos desses temas e, pensando na região em que estamos, penso que são temas bem evidentes.

Nós fomos improvisando, brincando, fazendo exercícios e fazendo pesquisas relacionadas. A turma se envolveu, eles iam atrás. É claro que há aqueles que se envolveram mais e outros menos, mas todo mundo pesquisou. Houve proposições muito interessantes. Inclusive agreguei bastante coisas deles na dramaturgia. A propósito, essa dramaturgia eu já vinha experimentando com outras turmas, de outras matérias. De certa forma, a temática também diz respeito a eles. Temos bastante LGBTQI nas turmas de artes. Inclusive nessa turma tinha estudantes das Artes Visuais e do Teatro. Tinha negros e negras, mulheres brancas, LGBT, enfim, podemos dizer que era uma turma diversa. Inclusive, acho que as melhores cenas foram justamente acerca da violência contra a mulher e com relação ao negro.

A ideia era abordar um pouco a violência da nossa história e do estado de Rondônia, mas não chegamos a nos aprofundar tanto na história e na temática regional. Porém, de certa forma essas violências históricas continuam, são cotidianas. Então, o cerne ficou sendo a temática da violência com relação a esses grupos. De onde vêm essas violências,

os variados caminhos por meio dos quais elas se manifestam.

Era uma turma grande, então foi curioso porque teve dias em que algumas pessoas faltaram. Isso também foi interessante porque o trabalho era uma espécie de Lego. Montávamos de acordo com as peças disponíveis. Achei as pessoas da turma bastante engajadas, bastante dispostas. Eventualmente elas tinham dificuldades, então quem ia faltar avisava com muita antecedência. Aí como eram cenas em que não necessariamente uma desdobrava na outra (ou mesmo naquelas cenas que se desdobravam), uma pessoa substituía a outra.

Então, as pessoas se apropriavam de todas as cenas para, se preciso fosse, substituir uma outra pessoa. Trabalhei muito com coros, eram cenas coletivas. O que facilitava nosso trabalho, pois não tinha muito protagonismo. Um dos jogos que utilizei, de coro e corifeu, aprendi fazendo como ator. A pessoa com quem eu fazia era especialista em Laban. O jogo deve ter vindo daí, mas se você considerar o teatro grego, não havia propriamente os jogos, mas a prática era essa, coletiva. Se virmos um cordão popular, está todo mundo ali em um bloco, aí em determinado momento alguém salta na frente pra fazer alguma ação, geralmente em sistema de pergunta e resposta. As músicas populares e a cultura popular são cheias de estratégias de pergunta e resposta. E tais práticas, logicamente, são vistas e sistematizadas pelos eruditos. Alguns exercícios proponho especialmente a partir do meu próprio fazer.

Mas, voltando ao processo da matéria, foi muito interessante, mas, por outro lado, só foi um pouco frustrante porque não conseguimos chegar à temática da história e geografia da cidade propriamente ditas. Essa era uma proposta que vinha desde o início do trabalho. Inclusive, na segunda aula, fizemos uma deriva no centro histórico de Porto Velho. A ideia era tentar falar sobre como a distribuição da cidade é também uma forma de violência. Não chegamos a efetivar essa parte, mas usávamos em cena a antiga rua divisória (atual Av. Presidente Dutra), que, no início do século XX, dividia a cidade da “não-cidade”. A ideia de apresentar o exercício no centro histórico era também tentar dialogar com essa parte da cidade, mas tivemos pouco público, quem foi nos assistir eram especialmente convidados do elenco, pois aquela região não é muito movimentada. Então talvez valesse a pena fazer a peça também em outros espaços.

Era um espetáculo processional, então ele ocupava também alguns espaços da cidade. Inicialmente tinha a ideia de ir até as Três caixas d'água³³⁸. Mas não conseguimos

³³⁸ Ponto turístico e histórico da região central de Porto Velho, são caixas d'águas metálicas construídas nos Estados Unidos e trazidas à Porto Velho no início do século XX, para servir às obras da Estrada de Ferro Madeira Mamoré e à população da época.

construir cenas e material para tudo isso. Nossa intenção era realmente esse diálogo com os espaços históricos. Começávamos bem na frente do Mercado Cultural, depois íamos para a parte de cima da praça Getúlio Vargas, onde está o obelisco. Subíamos um pouco a avenida Presidente Dutra e fazíamos uma cena no meio da rua, em frente a Unir. Era um percurso curto, mas havia um deslocamento. A proposta era de ocupar um pouco esses espaços, gerava um certo impacto visual ao mesmo tempo em que brincava com as várias possibilidades que a rua oferece. Havia cenas muito próximas dos espectadores, como a cena quase final, que precisava dessa proximidade e havia cenas mais visuais, que podiam ser vistas também a distância. Então tinha uma série de experimentações minhas, busquei experimentar a rua e de que forma isso pode ser proposto para um grupo inexperiente.

Tinha a vantagem de ser um grupo grande, éramos em 14 pessoas³³⁹, então as cenas visuais, com o impacto do coro, sempre acabam sendo bonitas. Apresentamos quatro vezes, tanto durante a semana como também no fim de semana. Acho que no final de semana teve ainda menos público, pois a praça Getúlio Vargas tem pouco movimento, o que é uma pena, porque ela é bonita, é bem interessante. Mas, a quantidade de apresentações foi importante, porque em muitas matérias acabamos finalizando sem apresentar ao público externo. A turma inclusive pediu para fazer mais apresentações. Mas eu falei: “Calma, vamos primeiro fazer essas 4 apresentações!”

A apresentação tem aquela alegria, então mesmo com pouca gente eles ficavam muito felizes. Achei que a pouca quantidade de pessoas no público pudesse frustrar a turma, mas isso não aconteceu. Eles faziam com uma garra, com uma força que realmente foi muito interessante de ver. Sempre conversávamos rapidamente após a apresentação e aquilo que não deu muito certo no dia eles mesmos comentavam. Então foi criando também a ideia da autoavaliação, do que rolou e o que não rolou, como se faz no teatro de grupo: “Opa, isso não funcionou! Então na próxima vez já testo de outra forma...”

A turma foi realmente se apropriando do trabalho e com a alegria de estar se apresentando. Em todas as apresentações foram poucas pessoas assistir, mas em nenhum momento a turma perdeu o gás de fazer. Isso também foi bacana de ver. O compromisso, o comprometimento mesmo.

³³⁹ Alexia Milena dos Santos Custodio Dantas, Amanda Maria Mello De Souza, Andressa Goncalves da Silva Cardoso, Dennis Weberton Vendruscolo Goncalves, Edmar Jose Monteiro Leite, Gilmar dos Santos Soares, Jonathan Luiz Ignacio, Luís Gustavo Carvalho Aldunate, Luismar Jose Willian Rego Ferreira, Marina Ribeiro de Amorim, Riler Fabrício da Silva Ferreira, Sabrina Barbosa Goncalves, Stephanie Caroline Matos Dantas e Vinicius Brito Dos Santos.

O exercício foi relativamente curto, pois o tempo da matéria também é curto: 60 horas passam rapidamente, então não foi possível construir um espetáculo mais extenso. Tenho a intenção de escrever sobre esse processo e a questão pedagógica. Mas não tive mais tempo, não consegui me debruçar sobre esse tema. Acho que, dessa vez, rolou a matéria Teatro de Rua! Diferentemente da primeira que acho que teve uma série de equívocos, dessa vez acho que rolou mais, que acertei um pouco mais a mão na condução.

Nesse processo há relatos interessantes, mas não registrados. Por exemplo, um estudante das Artes Visuais que ficou bastante impactado na primeira vez que saímos para a rua. Não na deriva, mas como um exercício de uma cena lá no campus. Fizemos na hora do intervalo das turmas da tarde, entre os blocos A e B, então algumas turmas de outros cursos ficaram observando de longe. Era justamente uma cena de violência contra a mulher, uma coreografia a partir dos exercícios que surgiram em sala: um dos estudantes, o Edmar, pegava uma menina pelo pescoço e arrastava. E ela gritava: “Socorro!” Teve até aplauso no final. Quer dizer, todo mundo sacou que era uma cena.

Voltamos para a sala e esse rapaz das Artes Visuais estava tremendo, em um misto de euforia e medo. Ele estava muito eufórico de ter vivido aquela experiência e falou: “Eu nunca me expus tanto na vida!”

Foi muito legal ouvi-lo, era visível que havia um certo desnudamento no sentido de que ele se sentia corajoso em ter feito a cena, mas estava super assustado e com medo. Pode ser um medo de alguém que já é alvo de violência, por exemplo. Ele estava também com muito medo de que o Edmar sofresse violência pelo fato de estar simulando a violência contra uma mulher, que inclusive era uma menina bem frágil, pequena. Então esse relato me marcou muito, no sentido de que a rua requer essa coragem, mas à medida que vamos tomando posse da rua ela vai nos deixando mais confortáveis. Vamos vendo que ela não é tudo isso que pintam. Eu estimulava muito a turma nessa direção, tanto que quando começamos a ensaiar já na praça mesmo, eles foram ficando cada vez mais à vontade. No começo, para fazer o aquecimento lá era bastante difícil, depois sentiram-se em casa.

Essa apropriação da rua é muito interessante de ver, porque vamos enfrentando o imaginário do medo, de que na rua temos que nos portar de um determinado jeito, e vamos criando outro imaginário. Então penso que a primeira barreira é vencer essas questões que estão em nós. Em cada um. E acho que também isso conseguimos. Mas são muitas barreiras que o tempo de uma matéria não dá conta, precisávamos continuar. E eles ficaram interessados. Tanto que eles pediram a Teatro de Rua 2. Só que eu estava no processo de afastamento para o doutorado e já iria ministrar três matérias, então não foi possível ofertar, além do que, depois veio a pandemia. Mas eles queriam continuar estudando e fazendo

teatro de rua.

Reiterando um assunto anterior, um dos pontos importantes no processo desse semestre foi a questão do coletivo. Quis insistir nessa questão do coletivo, porque vi que à medida que alguns problemas em algumas turmas foram surgindo, boa parte dos professores abriram mão dos trabalhos coletivos e acataram os trabalhos individuais. Estava com certo receio, pois pensei que podia acontecer de não conseguirmos produzir absolutamente nada e eu estava disposto a isso. Mas acabou rolando o espetáculo coletivo. Percebíamos que havia, às vezes, algumas disputas internas, mas não era nada que prejudicasse o grupo. Então isso rolou de maneira muito interessante. Tinha um estudante da Matemática, alguns das Artes Visuais e os outros de Teatro. Mesmo com essas diferenças de cursos de origem, o trabalho correu bem, funcionou. A persistência por algo mais coletivo surtiu resultado.

Mais uma coisa importante de falar é que o teatro de rua, em certa medida, pede uma certa transgressão. No *[des]temp(erança)* fiquei me questionando muito acerca disso, porque usávamos gasolina, fogo, em cena. Nós estamos em um espaço institucional da Universidade, mas para nos apropriarmos da rua, de certa forma, vamos contra tudo o que nos é ensinado. O primeiro rompimento é com isso que dizem que é a cidade, que é a rua.

A ideia era, simbolicamente, queimar um negro, um gay e um indígena em cena. O indígena acabou não permanecendo na cena, porque o estudante que tinha os traços mais indígenas desistiu de fazer a matéria. Poderíamos fazer com outra pessoa, mas como os demais estavam muito caracterizados, optamos por não fazer. E o uso do fogo foi muito interessante, porque na própria turma surgiu a demanda por um extintor, para se protegerem. Expliquei que iríamos testar antes e eles ficaram mais seguros quando garanti que teria um extintor já no teste. Um dos estudantes, que é policial, chegou a falar: “Se acontece alguma coisa você e a Universidade serão responsabilizados!”

Sim, seríamos responsabilizados, mas fiquei me perguntando os limites de se trabalhar um teatro de rua mais político nesse sentido. Vamos supor que quiséssemos nos apropriar de um monumento, por exemplo, haveria uma série de implicações. Não era o caso, mas o uso do fogo já gerou todo um debate com relação à segurança. Era algo simples, só fazer um círculo de fogo, sem ninguém no meio. Nos cercamos de todos os cuidados e aí quando fomos colocar fogo, quase nem pegou fogo na gasolina. Não funcionou. Inclusive, na primeira vez que apresentamos, vimos que foi pouca gasolina, pois o fogo apagou muito rápido. Era preciso ver o fogo por um certo tempo, para gerar um efeito e proporcionar alguma leitura de “queimar”.

Enfim, na universidade existe uma dificuldade em trabalhar certa transgressão que a própria rua pede. Na verdade, trata-se de desorganizar o modo como a sociedade nos organiza. Para trabalhar a rua é necessário desorganizar o modo como somos ensinados, instruídos, colocados dentro de caixinhas. E para romper com isso é preciso uma certa transgressão. Pelo fato de estarmos num espaço institucional, alguns elementos podem friccionar esses limites e pode ser que cheguemos a ouvir: “Olha, isso não pode!”

Diferentemente do que acontece com um grupo de teatro sem maiores vínculos institucionais. Um grupo pode exagerar, pode se arriscar mais, como por exemplo, o que o Erro Grupo faz. Eles podem, por exemplo, parar um carro no meio da rua até, talvez, chegar a polícia. Talvez não tivéssemos tanta ousadia trabalhando com o teatro de rua no contexto universitário. Embora também tenhamos trabalhado com risco, não só o risco do fogo, mas tínhamos uma cena no meio da rua. Mesmo sendo uma rua não tão movimentada, havia elementos de risco. Ensaíamos na rua, eu sempre explicitava esse risco, e a turma topou. Isso, de certa forma, leva para elementos transgressores, mas, ao mesmo tempo, fiquei surpreso por ter sido chamado à atenção para as necessidades de segurança. Enfim, as questões institucionais, de certa forma, são um limite para nós.

Apesar de ter tratado de algumas das muitas potencialidades do teatro de rua, mesmo assim, acho que há alguns temas que o teatro de rua ainda não teria condições de abordar em profundidade. Acho que quem vai para a rua com alguma responsabilidade precisa ter uma preocupação didática. Então, nesse sentido, o teatro fechado tem potencialidades distintas. Lembro de um espetáculo que assisti, da Companhia do Feijão, que era um texto do Mário de Andrade, de 1928, que tratava do café³⁴⁰. Tratava de golpe também, acho que assisti em 2013, ou seja, antes do golpe de 2016. Mas enfim, havia um golpe de cena, que, de certa forma, era uma alegoria a um golpe de Estado. Havia uma complexidade, um rebuscamento nas palavras, que lembro que saí do teatro falando assim comigo mesmo: “Que maravilha! Que beleza! Mas na rua ainda vai demorar muito tempo pra termos algo desse tipo...”

Não que as pessoas que façam teatro de rua não tenham capacidade, mas é o limite do espaço. Aí há pelo menos duas coisas a serem consideradas: Seria preciso disseminar a linguagem teatral de maneira profunda, socialmente, — algo que nunca ocorreu no Brasil — para que muita gente tivesse acesso. Aí, automaticamente, isso mudaria o

³⁴⁰ Adailton não se recordou do título da peça, mas provavelmente era *Armadilhas brasileiras*, da Cia. do Feijão, em que o grupo parte de vários textos de Mário de Andrade, entre eles, *Café* e *Meditação sobre o Tietê*.

comportamento do público frente à cena. Na rua estamos sempre disputando e tentando convencer, permanentemente. Portanto é uma espécie de caos, que é preciso organizar o tempo todo. Na rua podemos tratar de tudo, mas penso que, de certa forma, sempre trazemos os assuntos de uma maneira mais clara e límpida. O trabalho de rua precisa ser lido ou entendido muito rapidamente. Não dá pra ter certo tipo de rebuscamento que a caixa permite, pois no espaço fechado é possível uma maior concentração.

Nesse sentido, acho que a rua tem um limite, porque é um espaço em permanente disputa. A recepção no teatro — ainda que ele seja entendível por qualquer pessoa e em qualquer lugar, mesmo quem nunca viu — tem diferenças quando se está em meio ao caos (com essa disputa e o barulho) ou se está em um lugar que favorece a concentração. Nesse último caso é possível rebuscar num gesto mínimo, numa palavra mais complexa, mas que naquele contexto seja mais poética. Então acho que temos esse limite.

Referências

ASSOCIAÇÃO CACHUERA. **Associação Cachuera**. Disponível em: <https://www.facebook.com/cachuera/> Acesso em 09 de outubro de 2020.

BENATTON, Pedro Diniz. **Deslocamento e invasão**: estratégias para a construção de situações de intervenção urbana. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2009. Disponível em: <http://tede.udesc.br/tede/tede/1236> Acesso em 02 out. 2020.

TELLES, Narciso. Ator e as possibilidades da cena no espaço urbano. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (org.). **Teatro de rua**: Olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.