



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS
PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA

Evelise Felizardo Mendes

Em busca de uma “poética política” na cena teatral
de rua contemporânea.

PORTO ALEGRE/RS
2014

Evelise Felizardo Mendes

Em busca de uma “poética política” na cena teatral de rua contemporânea.

Memorial de processo de criação cênica de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, com área de concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Doutora Marta Isaacsson de Souza e Silva

PORTO ALEGRE/RS

2014

CARAVANA DOS AGRADECIMENTOS –
Nada se faz sozinho na vida, ainda bem!

Gostaria de agradecer muitíssimo a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a concretização deste estudo: à paciência e à generosidade da minha orientadora Marta Isaacsson; aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação e do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, em especial à turma do Mestrado com a qual ingressei em 2012; à CAPES/REUNI, da qual fui bolsista durante esses dois anos de pesquisa; aos professores Jorge Dubatti, Éber Marzulo e João Pedro Gil, por terem aceito gentilmente o convite de integrarem minha banca de avaliação; aos familiares, especialmente meu pai, minha mãe e meu irmão, por todo amor e incentivo; aos amigos, pelo amparo nos momentos de angústia; aos colegas dos grupos de teatro Pindaibanos e Povo da Rua, pelo aprendizado adquirido.

Também não posso deixar de citar os nomes dos envolvidos em “A Inauguração”, sem os quais jamais teria conseguido concretizá-lo: aos atores Amanda Gatti, André Macedo, Beleim Vega, Francisco de los Santos, Hamilton Leite, Joice Rossato, Lorenzo Lopes, Morgana Baldissera, Nara Piccoli, Talyta da Rosa, Eduardo Nascimento, Fabiana Santos, Flávia D’Arco, Garibaldi, Jony Pereira, Laura Lima, Mariana Horlle, Manu Goulart, Viviane Falkembach, Wesley Villagrán e alunos da Joice Rossato; à professora Celina Alcântara; à Bateria Mirim Areal da Baronesa (nas figuras de Paulinho e tia Cleusa); à Elisa Meneghetti; ao Luiz Marasca e Lia Marasca pela magnífica obra de arte; à professora Luciana Prass e à funcionária Maria Clara Machado do Instituto de Artes da UFRGS; aos funcionários da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, senhores Klassmann e Felipe Delfino; ao Leonardo, do projeto Territórios Negros da Carris; ao SATED/RS, nas figuras de Plínio Marcos, Fábio Cunha, Magdala e Ana; ao Gabriel Cunha e demais responsáveis pela filmagem; às fotografias de Marcelo Amaral, Diego Bregolim e Adri Marchiori.

Como já cantava Françoise Hardy, na canção L’Amitié, “muitos de meus amigos vieram das nuvens, com o sol e a chuva como bagagem, fizeram a estação da amizade sincera a mais bela das quatro estações da terra...”. Dedico esta pesquisa à memória do meu querido colega Rogério Lauda.

RESUMO

De caráter empírico, a pesquisa buscou identificar alguns procedimentos cênicos pelos quais a modalidade teatral de rua pudesse reencontrar seu sentido de contestação política no contexto da contemporaneidade. Impulsionada por ideias de expoentes do teatro político do século XX como E. Piscator, B. Brecht, V. Meyerhold e A. Boal, bem como pelo pensamento de artistas brasileiros que hoje fazem a cena teatral de rua, a investigação teve por objetivo discutir a questão, aproximando os desafios de uma prática artística com o pensamento teórico. Desta maneira, ela se desenvolveu por meio do processo de criação do experimento teatral de rua intitulado “A Inauguração”, além do estudo das noções de “liminaridade”, a partir do pensamento de Ileana Diéguez, de “convívio teatral”, segundo Jorge Dubatti, e de “cerimônia”, conforme Jean Duvignaud, a fim de auxiliar na análise de sua repercussão.

PALAVRAS-CHAVE: teatro de rua; teatro político; criação; liminaridade; convívio teatral; cerimônia.

RESUMEN

De carácter empírico, la investigación trató de buscar algunos procedimientos escénicos por los cuales la modalidad teatral callejera podría redescubrir su sentido de contestación política en el contexto de la contemporaneidad. Impulsada por ideas de exponentes del teatro político del siglo XX como E. Piscator, B. Brecht, V. Meyerhold y A. Boal, así como por el pensamiento de artistas brasileños que hoy hacen la escena teatral callejera, la investigación tuvo por objetivo debatir el asunto, acercando los desafíos de una práctica artística con el pensamiento teórico. De esta manera, ella se desarrolló por medio del proceso de creación del experimento teatral de calle intitulado “A Inauguração”, además del estudio de las nociones de “liminalidad”, a partir del pensamiento de Ilena Diéguez, del “convivio teatral”, según Jorge Dubatti, y de “ceremonia”, conforme Jean Duvignaud, para ayudar en el análisis de su repercusión.

PALABRAS CLAVE: el teatro callejero; el teatro político; la creación; la liminalidad; el convivio teatral; la ceremonia.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: “A Inauguração”. Crédito: Marcelo Amaral.	01
Figura 2: Mascote da Copa do Mundo no Brasil. Crédito: Porto imagem.....	61
Figura 3: Mascote da Copa do Mundo no Brasil protegido pela Brigada Militar. Crédito: Ramiro Furquim/ Sul21.....	62
Figura 4: Chafariz do Largo Glênio Peres. Fonte: Blog “Boa e Bela Vida”.....	62
Figura 5: Chafariz do Largo Glênio Peres. Fonte: Blog “Boa e Bela Vida”.....	63
Figura 6: Inauguração de uma ciclovia pelo prefeito José Fortunati. Fonte: Site “Prefeitura Municipal de Porto Alegre”.	64
Figura 7: Inauguração de um contêiner de lixo pelo prefeito Fortunati. Fonte: Blog “Levante da Juventude”.....	65
Figura 8: Inauguração de uma escola de educação infantil pelo prefeito Fortunati. Fonte: Site “Bem-aventurada Barbara Maix”.....	65
Figura 9: Pré-inauguração da reforma do Chalé da Praça XV pelo prefeito Fortunati. Crédito: Ricardo Giusti.	66
Figura 10: Inauguração do voo direto Porto Alegre-Miami pelo prefeito Fortunati. Crédito: Luciano Lenes.	66
Figura 11: Inauguração de uma sala do Departamento do Bancário Aposentado pelo prefeito Fortunati. Fonte: Site “Sindibancários”.	67
Figura 12: Inauguração de um bicicletário pelo prefeito Fortunati. Crédito: Ivo Gonçalves.	67
Figura 13: Inauguração de uma ponte em Manaus pela presidente Dilma Roussef e pelo ex-presidente Lula da Silva. Crédito: Roberto Stuckert.....	68
Figura 14: Inauguração do monumento em homenagem aos 95 anos do Exército no município de Três Corações (Minas Gerais). Fonte: Site “Diretoria de Educação Técnica Militar”.	68
Figura 15: Inauguração do calçamento de uma rua no município de Afogados da Ingazeira (Pernambuco). Fonte: Blog “Pajeú da gente”.	69
Figura 16: Inauguração de um cemitério no município de Pedra Grande (Rio Grande do Norte). Crédito: André Correia.....	69
Figura 17: Inauguração de um orelhão novo no município de Caririacu (Ceará). Fonte: Blog “Rodolfo Rodrigues – Fotografia”.	70

Figura 18: Inauguração de lixeiras para coleta seletiva no município de Chapadinha (Maranhão). Fonte: Blog “TV Mirante”.	70
Figura 19: Inauguração de um monumento dedicado à lavagem intestinal na Rússia. Fonte: Blog “Mais um blog inútil”.	71
Figura 20: Inauguração da ponte da Barra de Maricá (Rio de Janeiro). Crédito: Mauro Luis.	71
Figura 21: Imagem da ponte da Barra de Maricá. Crédito: Clarildo Menezes.	72
Figura 22: Imagem de uma pessoa à beira de um precipício. Fonte: Site “A Vida Bloga”.	92
Figura 23: Adolf Hitler. Fonte: Blog “Brissoslino”.	96
Figura 24: Che-Guevara. Fonte: Site “Corresponsales del Pueblo”.	97
Figura 25: Evita Perón. Fonte: Blog “Vc Líder”.	97
Figura 26: Leonel Brizola. Fonte: Site “Famosos que partiram”.	98
Figura 27: Pintura “Bird Headed Monster”, de Hieronymus Bosch. Fonte: Site “The Public's Library and Digital Archive”.	104
Figura 28: Pintura “Christ carrying the cross”, de Hieronymus Bosch. Fonte: Site “The Public's Library and Digital Archive”.	104
Figura 29: Encenação de “Inspetor Geral”, dirigida por Meyerhold. Fonte: Blog “Steph Lovegrove – Theatre and Professional practice blog”.	106
Figura 30: Bando clássico de bufões. Fonte: Site “Ricardo Napoleao”.	108
Figura 31: Leo Bassi e seu pato flutuante. Crédito: Bruno Pictures.	110
Figura 32: Performance de Leo Bassi. Fonte: Site “Wikipédia”.	110
Figura 33: Borat, o repórter fictício. Fonte: Site “Wikipédia”.	111
Figura 34: Versão televisiva para “O Bem Amado”. Fonte: Site “Terra”.	128
Figura 35: Versão cinematográfica para “O Bem Amado”. Fonte: Site “Globo”.	129
Figura 36: “A Inauguração”: o estagiário e o cerimonialista testando os microfones. Crédito: Marcelo Amaral.	143
Figura 37: “A Inauguração”: vista panorâmica dos transeuntes percebendo o evento. Crédito: Marcelo Amaral.	144
Figura 38: “A Inauguração”: anúncio da execução do hino do Rio Grande do Sul. Crédito: Marcelo Amaral.	144
Figura 39: “A Inauguração”: vestimentas dos presentes no palanque. Crédito: Marcelo Amaral.	145

Figura 40: “A Inauguração”: segurança em ação no evento. Crédito: Diego Bregolim.....	146
Figura 41: “A Inauguração”: adesivo do partido fictício.	147
Figura 42: “A Inauguração”: cartaz de divulgação do evento.	147
Figura 43: “A Inauguração”: disposição espacial entre a estrutura semelhante a um “boneco” e a obra. Crédito: Marcelo Amaral.....	148
Figura 44: “A Inauguração”: antes do início oficial da solenidade (foco na mesa do coquetel e na chave da cidade). Crédito: Marcelo Amaral.	149
Figura 45: “A Inauguração”: antes do início oficial da solenidade. Crédito: Marcelo Amaral.	149
Figura 46: “A Inauguração”: momento da ganhadora da chave da cidade discursar. Crédito: Marcelo Amaral.	150
Figura 47: “A Inauguração”: momento da execução do hino da cidade. Crédito: Marcelo Amaral.	150
Figura 48: “A Inauguração”: primeira-dama vestindo suas faixas de concursos de beleza. Crédito: Marcelo Amaral.	151
Figura 49: “A Inauguração”: discurso da primeira-dama. Crédito: Marcelo Amaral.....	151
Figura 50: “A Inauguração”: discurso do Secretário Adjunto Especial. Crédito: Marcelo Amaral.	152
Figura 51: “A Inauguração”: discurso do Secretário Adjunto Especial. Crédito: Marcelo Amaral.	152
Figura 52: “A Inauguração”: momento do rompimento do laço. Crédito: Diego Bregolim.	153
Figura 53: “A Inauguração”: transeunte percebendo a obra. Crédito: Diego Bregolim.	154
Figura 54: “A Inauguração”: transeunte percebendo a obra. Crédito: Marcelo Amaral.....	155
Figura 55: “A Inauguração”: autoridades em cima da obra recém-inaugurada. Crédito: Diego Bregolim.	156
Figura 56: “A Inauguração”: segurança do evento no meio do público. Crédito: Marcelo Amaral.	157

Figura 57: “A Inauguração”: segurança do evento organizando os transeuntes. Crédito: Marcelo Amaral.....	158
Figura 58: “A Inauguração”: momento festivo da solenidade. Crédito: Marcelo Amaral.....	158
Figura 59: “A Inauguração”: Secretário Adjunto Especial e Primeira-Dama cumprimentando os transeuntes. Crédito: Marcelo Amaral.....	159
Figura 60: “A Inauguração”: autoridades e correligionários caminhando pelo centro da cidade. Crédito: Marcelo Amaral.	160
Figura 61: “A Inauguração”: transeunte filmando o evento. Crédito: Diego Bregolim.....	161

ITINERÁRIO DA PESQUISA

A RUA	13
MARCO-ZERO.....	14
Percurso de Retorno	14
Atalho	15
Casarão das Questões.....	18
Casarão das Motivações Ideológicas.....	19
Casarão das Motivações Estéticas	24
Casarão Metodológico	29
ATENÇÃO: DESVIO DE ROTA.....	31
O que considerei por “teatro de rua”?	31
O que tomei por “político”, e conseqüentemente por “teatro político”?	34
a) Teatro de Agitação e Propaganda	37
b) Teatro de Piscator e de Brecht.....	39
c) Abordagens Contemporâneas.	41
1. ROTATÓRIA DO DISCURSO SOCIAL	45
1.1 Arte como Resistência Política.....	45
1.2 O Caráter Transgressor do Teatro de Rua.....	49
1.3 O Sentido do Convívio na Praça Pública.....	53
1.4 A Perda da Experiência Urbana	57
2. QUARTEIRÃO DAS ESCOLHAS ESTÉTICAS.....	61
2.1 Contexto: <i>Não basta pôr o ovo, é preciso cacarejar!</i>	61
2.2 Elementos da Teatralização do Político	74
a) Paródia.....	74
b) Alegoria	77
c) Cerimônia.....	80
2.3 Espaço de Fronteiras: O Real e a Ficção.....	84

3. CANTEIRO DE OBRAS: O PROCESSO DE CRIAÇÃO	88
3.1 Do início.	88
3.2 Do espaço para afetos.	90
3.3 Dos procedimentos da direção de ator.....	95
a) Por uma presença de rua.....	95
b) Em busca do “grotesco”.....	102
c) Uma inspiração “bufonesca”.....	107
d) Por um comportamento ambíguo.....	115
3.4 Dos procedimentos da movimentação cênica.....	119
3.5 Dos procedimentos da escritura do texto.....	121
4. VISTA PANORÂMICA: ANÁLISE DO ACONTECIMENTO	137
4.1 Impressões minhas e dos atores.....	137
4.2 Repercussão entre os transeuntes.....	140
4.3 Análise das impressões.....	142
FINAL DO PERCURSO: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
Referenciais Bibliográficos	166
Referenciais encontrados na Internet.....	173
Conversas Informais	177
Anexo: DVD de “A Inauguração”	178

A Rua

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agrêmia o amor da rua. É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia — o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua.

(...)

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopeia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora da majestade dos rifões, dos brocardos, dos anexins, e foi também ela que batizou o imortal Calino. Sem o consentimento da rua, não passam os sábios e os charlatões, que a lisonjeiam. A rua é a eterna imagem da ingenuidade. Comete crimes, desvaria à noite, treme com a febre dos delírios. Para ela, como para as crianças, a aurora é sempre formosa. Para ela não há o despertar triste. Quando o sol desponta e ela abre os olhos esquecida das próprias ações, é, no encanto da vida renovada, no chilrear do passaredo, no embalo nostálgico dos pregões — tão modestas, tão lavada, tão risonha —, que parece papaguear com o céu e com os anjos...

(RIO, 2012, pp. 28-30)

MARCO-ZERO

Percurso de Retorno

Confesso: sou uma mulher da rua¹. Não nasci para permanecer em locais fechados. Sentir a luz do Sol ou o vento batendo no rosto, encontrar olhares desconhecidos no meio da multidão, andar pelas pequenas veias e artérias da cidade, seja de dia ou de noite, descobrindo seus órgãos, músculos e células, tudo isso é um hábito mantido por mim há bastante tempo. Talvez seja essa busca incessante por liberdade que me faz, desde criança, sentir um enorme encanto por cavalos. Os pássaros são lindos, graciosos e poéticos, possuem asas, mas eles voam, e eu não quero voar. Prefiro o contato com a terra. O céu foi feito para os deuses, para as divindades, para os seres evoluídos. Parece-me muito mais interessante essa imperfeição existente no mundo real e nos seres humanos, com todos seus defeitos e qualidades. E imagetivamente, para mim, tais características brotam da terra, assim como a flor, a semente e a lava. Confesso também que, até pouco tempo atrás, era incapaz de explicar o motivo desse meu comportamento “rueiro” e, conseqüentemente, o surgimento do meu interesse quase obsessivo pelo teatro feito nos espaços públicos abertos². Como acredito que os estudos no Mestrado foram, por enquanto, o meu melhor divã – já que fui obrigada a me autoanalisar constantemente –, creio que os motivos a seguir se tornaram os grandes responsáveis por eu enveredar por esse caminho.

Passei boa parte da minha vida num bairro de periferia da extrema zona norte de Porto Alegre. Desfrutei ao máximo das ruas e praças daquela

¹ Muitas vezes utilizei a palavra “rua” neste estudo. Ela serviu para designar não apenas um lugar para passagem, mas sim uma visão de “espaço público aberto”. Segundo Lynch (1988), a rua é também o principal lugar de onde a imagem da cidade é formada, já que é através dela que as pessoas podem transitar e, conseqüentemente, observá-la e compreendê-la.

² O espaço público, conforme Carreras i Verdaguer (2002), abrange os espaços abertos ou livres como praças, parques e ruas, e os fechados como prefeitura, instituições de ensino e centros culturais. Serpa (2004) se refere ao conceito de espaço público como sendo o espaço da ação política na contemporaneidade. No “espaço público aberto” estão incluídos espaços para circulação, lazer, preservação, dentre outros, e o direito de ir e vir é total. Ou deveria ser pelo menos... Esta especificação se fez muito importante para este estudo, pois desejava diferenciar os espetáculos de rua das montagens de sala – as quais, eventualmente, podem ocorrer em espaços públicos fechados como em teatros municipais ou estaduais. Logo, manifestações de rua como teatro de rua, música de rua ou circo de rua se dão nos espaços públicos abertos ou livres, e não nos fechados.

localidade. Era uma época em que os pequenos ainda podiam ser criados mais soltos e livres, sem a paranoia dos tempos atuais. Ao crescer, muito tive que me deslocar sozinha de ônibus em trajetos longínquos, pois, como disse anteriormente, o bairro onde eu morava era distante da área central da cidade. Nestes trajetos intermináveis, sentada à janela, percebia a cidade na qual vivo até hoje. Este era um dos meus passatempos preferidos. O outro era memorizar nomes de vias públicas, gosto incentivado por meu pai – funcionário dos Correios há mais de 30 anos –, o qual fazia isto para que eu soubesse me localizar no caso de algum contratempo.

O meu encanto pelas manifestações culturais de rua também vem de muito tempo. Minha primeira e principal referência é o Carnaval. A casa onde eu vivia era relativamente próxima da escola de samba Imperatriz Dona Leopoldina³, bem como do sambódromo⁴. Por isso, durante boa parte do ano, escutava do meu quarto o som das baterias das escolas de samba. Cresci ao som desse ritmo pulsante que entra no corpo, e que impregna na alma. De certa forma, me sentia remetida a uma ancestralidade da qual até hoje não sei definir. Era algo inexplicável, como se equivalesse à batida do coração... Em vez de serem os batimentos de um corpo humano, eram os batimentos do corpo da cidade... E se havia batidas, é porque ela ainda vivia, ela ainda pulsava... Aos poucos, entretanto, essa identificação com a expressão carnavalesca foi diminuindo, e por acanhamento de minha parte ainda não havia tido a oportunidade de pisar numa agremiação de Carnaval. Era só uma questão de tempo...

Atalho

De 2007 a 2009, como aluna da graduação em Teatro pelo Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do

³ Trata-se de uma escola de samba fundada em 5 de janeiro de 1981, e sua sede se situa no bairro Rubem Berta, na extrema zona norte de Porto Alegre.

⁴ Local destinado aos desfiles das escolas de samba. Em Porto Alegre, situado na extrema zona norte da cidade, recebeu como nome oficial “Complexo Cultural do Porto Seco”, pois ele fora criado, inicialmente, para ser o local de eventos de grande porte como shows internacionais, desfiles militares e comemorações alusivas à Semana Farroupilha. No entanto, até o presente momento, o referido Complexo só foi sendo utilizado para as manifestações carnavalescas, numa clara atitude de segregação social e racial. Muitos carnavalescos reivindicam o retorno dos desfiles para o centro da cidade.

Sul (DAD/UFRGS), tornei-me bolsista de um grupo de pesquisa da professora Marta Isaacsson⁵. Esse grupo tinha por objetivo reconhecer os princípios da organização dos elementos de composição do texto espetacular próprios à situação de representação em espaço público aberto, bem como os processos de criação neles envolvidos. Por esse motivo, primeiramente pesquisei o espetáculo carnavalesco “Faculdade da Vida, Trajetória de Bamba. Instituto de Artes 100 anos: A Universidade é do Samba”, produzido pela Escola de Samba Bambas da Orgia⁶ para o Carnaval 2008 em homenagem ao centenário do Instituto de Artes da UFRGS⁷. Junto a outros colegas do Instituto, pude auxiliar na criação do referido desfile, mais especificamente nas encenações da comissão de frente e de um carro alegórico. Além disso, tive a felicidade de vir representando a personagem Cassandra⁸ em cima da alegoria. Em virtude de haver sido a minha primeira vez como atriz numa grande encenação ao ar livre, esta experiência se tornou inesquecível para mim. A lembrança mais latente que tenho daquele momento é de minha pessoa, com os braços abertos, saudando o público que, por sua vez, me saudava de uma maneira tão energética e receptiva. Era aquele contato olho no olho... Aquela ligação metafísica estabelecida entre duas ou mais pessoas... Aquela desejo de celebração à vida... Tudo isto é o que persigo até hoje com o meu trabalho como artista de teatro de rua.

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar. (BIRRI apud GALEANO, 1994, p. 310)

Após o referido trabalho no Bambas da Orgia, passei a investigar com o mesmo grupo de pesquisa a escritura cênica de outra manifestação artística para espaços públicos abertos: o espetáculo teatral de rua “O amargo santo da

⁵ Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), fez sua pesquisa de pós-doutorado na Université de Paris III, com ênfase em Estudos Teatrais. Atua no ensino da graduação e pós-graduação de Artes Cênicas.

⁶ Escola de samba tradicional de Porto Alegre fundada em 6 de maio de 1940.

⁷ Atualmente a unidade acadêmica abriga os cursos de Artes Visuais, Música e Teatro.

⁸ Personagem da mitologia grega, filha do rei Príamo e da rainha Hécuba de Tróia. No carro alegórico, cujo título informal era o “Carro do Teatro”, encenamos a tragédia grega Agamêmnon de forma resumida e coreografada. Na referida tragédia, Cassandra, considerada uma profetisa troiana, se torna prisioneira do Agamêmnon.

purificação - uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella”, criação da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz⁹ cuja estreia ocorreu em setembro de 2008. Assim como no caso do Bambas, esta experiência foi muito significativa para minha formação como artista principalmente por me suscitar o desejo de seguir aprofundando os estudos referentes a aspectos de linguagem na área do teatro de rua.

Motivada pelas pesquisas e pelos desejos citados, tive a oportunidade de fazer a direção cênica de quatro montagens teatrais de rua até o momento: “A Serpentina ou Meu Amigo Nelson”¹⁰, livremente inspirada no texto “A Serpente” de Nelson Rodrigues; “Meu Barraco, Minha Vida - A saga pela casa própria continua!”¹¹, a partir da técnica da máscara de bufão; “El Trovador Juvêncio: do pampa ao chapéu”¹², criada com base na pesquisa de causos e lendas do folclore do Rio Grande do Sul ; “Os 10 Mandamentos da Capital”¹³, a partir dos anseios e angústias do grupo em relação ao modelo de cidade capitalista. Acredito que o ponto de intersecção entre a maioria destas experiências foi o processo de carnavalização¹⁴ como mote de criação e de

⁹ Surgido em 1978 em Porto Alegre, possui como proposta o trabalho coletivo. Para o Ói Nós, “o teatro é instrumento de desvelamento e análise da realidade; a sua função é social: contribuir para o conhecimento dos homens e ao aprimoramento da sua condição”. Fonte: Site do grupo (www.oinoisaquitraveiz.com.br).

¹⁰ Trabalho feito com o grupo Pindaibanos. Orientada pelo professor Clóvis Massa, a peça contava de maneira farsesca a história das irmãs Guida e Lígia: enquanto Guida era feliz no casamento, Lígia vivia a decepção de um casamento infeliz. A fim de ajudar a irmã que pensava em cometer suicídio, Guida decide lhe oferecer seu próprio marido para passarem uma noite juntos. Depois deste fato, numa noite de Carnaval, nada foi como antes...

¹¹ Com orientação da professora Adriane Mottola, o ponto de partida do trabalho era o desalojamento de um bando de bufos, decorrente da limpeza social que as grandes metrópoles costumam promover. Movidos pelo sonho da casa própria, aqueles seres marginalizados decidiam sair em busca de um lar pelo centro de Porto Alegre, numa jornada em que o riso, o deboche e a crítica social predominavam.

¹² Com a orientação da professora Luciane Olendzki, o trabalho era um monólogo de rua. Tratava a respeito de um contador de histórias que tentava vender seus remédios caseiros a todo custo.

¹³ Trabalho feito com o grupo Povo da Rua. A peça abordava a saga de um povo que, motivado por uma utopia, e descontente com esse modelo de cidade opressora, decidia partir em busca da sua Terra Prometida.

¹⁴ Noção abordada por Mikhail Bakhtin (1895-1975). Ele foi um filósofo e pensador russo que desenvolveu toda uma teoria de cultura universal de humor popular inspirada nos escritos artísticos de François Rabelais. Bakhtin pesquisou conceitos como polifonia, cultura cômica, cronotopo, carnavalização, dentre outros.

linguagem, bem como a busca por um teatro popular¹⁵ de rua, inspirada principalmente pelas reflexões do artista Amir Haddad, do grupo Tá na Rua¹⁶.

Casarão das Questões

Daí a ideia da ressignificação dos espaços públicos, como áreas de produção de saber e de experiências coletivas (...), com a realização de um número crescente de eventos, encontros, festivais e iniciativas de grupos e companhias de rua pressionando o governo a aceitar a reivindicação social. (...) Cabe, portanto, a nós, pesquisadores, acompanharmos de perto este fenômeno que vem se consolidando na última década e que, acreditamos, aponta não só uma nova tendência estética do teatro brasileiro contemporâneo, mas também para um novo pensamento teatral capaz de subsidiar uma ética em que a arte seja produzida e fruída por todo o conjunto da sociedade. (TURLE e TRINDADE, 2010, p. 22)

Para esta pesquisa, tomei como foco as seguintes questões: Como construir uma poética com potência de contestação política na cena teatral de rua de hoje? Como uma obra teatral de rua pode ser capaz de atrair e manter a atenção de um transeunte do século XXI, numa época em que há tanta informação no meio urbano (com poluição visual e sonora)? Como blasfemar o Poder, já que as administrações do Estado têm sido orientadas visando ao controle do espaço urbano? Será que os princípios cênicos utilizados pela vertente do chamado “teatro político”¹⁷ como o AgitProp, e o de encenadores reconhecidamente engajados como Piscator, Brecht e Meyerhold possuem eficácia no que tange à problemática motivadora desta pesquisa? Ou, ao contrário, seguindo os preceitos de Hans-Thies Lehmann¹⁸ em sua obra “Escritura Política no Texto Teatral” (2009), o teatro político na contemporaneidade passaria principalmente pela forma, e não tanto por seu conteúdo? Ainda lançando mão da ideia de Lehmann, qual seria a linguagem

¹⁵ “Popular” no sentido da procura em atingir a todas as camadas sociais da sociedade.

¹⁶ Amir Haddad, diretor e ator nascido em Minas Gerais, em 1937. Em 1980, fundou o grupo Tá na Rua. Segundo o site oficial do grupo (www.tanarua.art.br), ele tem por proposta “um teatro popular, com uma linguagem narrativa, dialética, que constrói sua dramaturgia no próprio desenvolvimento da ação/reflexão”, e uma concepção de espetáculo teatral como “liturgia carnalizada”.

¹⁷ Versei sobre esse tema posteriormente.

¹⁸ Professor de Estudos Teatrais da Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt, tem por obra mais conhecida “O Teatro Pós-Dramático”.

cênica para desestabilizar o transeunte? Essa linguagem se daria por meio do atrito entre realidade e ficção, ou em outras palavras, pela condição de liminaridade que Ileana Diéguez¹⁹ aborda em seus estudos? Seria também pela fricção do convívio teatral na rua, termo cunhado por Jorge Dubatti²⁰ para designar um tipo de convívio caracterizado principalmente pela inexistência de intermediadores, pela efemeridade e pela territorialidade, causador de uma grande zona de experiência coletiva entre o artista e os espectadores? Em suma, como buscar uma “estética política” para o teatro de rua feito atualmente?

Casarão das Motivações Ideológicas

Como disse anteriormente, sempre tive o hábito de observar Porto Alegre, seja por meio da janela do ônibus, seja pelos meus trajetos a pé. Pude acompanhar de perto a modificação pela qual a cidade passara nos últimos anos, até mesmo porque eu também me modificava. Somos como sintomas da cidade, já antevia Argan (2005). Desta maneira, vinha percebendo que a rua estava deixando de ter seu espaço para celebração, configurando-se apenas como um lugar de passagem²¹. Os vendedores ambulantes foram alocados em um lugar específico para liberar a via pública²². Deslocou-se o carnaval do centro para o extremo norte da cidade. O artista de rua tem perdido seu espaço

¹⁹ Pesquisadora de origem cubana radicada no México, leciona na Universidad Autónoma Metropolitana (AUM). Integra o Sistema Nacional de Pesquisadores e é especialista em teatro latino-americano.

²⁰ Professor argentino da Universidad de Buenos Aires (UBA), doutor pela mesma instituição (área de História e Teoria da Arte), é também historiador e crítico teatral.

²¹ No entanto, preciso reiterar que há movimentos e agrupamentos de contestação caracterizados por ocupações em locais públicos e estratégicos. Iniciou-se em 2011 nos Estados Unidos, com a ocupação de ativistas no Wall Street, o centro financeiro do país, em protesto aos rumos que a economia vinha tomando; após esse fato, vieram ocupações pelo mesmo motivo em Madrid, Jerusalém, Paris, Buenos Aires, São Paulo, entre outras grandes metrópoles. Em Porto Alegre, além da ocupação inspirada na de Wall Street, diversos movimentos com motivações semelhantes se proliferaram nos últimos tempos, como o Largo Vivo (em que todo o final de tarde de terça-feira, principalmente em 2011 e 2012, jovens realizavam intervenções artísticas e piqueniques no Largo Glênio Peres), a Massa Crítica (movimento em que centenas de pessoas andavam de bicicleta ao mesmo tempo pelas ruas da cidade na última sexta-feira do mês), além de outras iniciativas de ocupar a cidade (por meio de apresentações de artistas teatrais, musicais, circenses, visuais, performáticos, etc.).

²² O Camelódromo, localizado entre a rua Voluntários da Pátria e a avenida Julio de Castilhos, no centro de Porto Alegre, abriga cerca de 800 lojas pertencentes a camelôs que possuíam barracas na Praça XV de Novembro, também localizado no centro da cidade (perto do Mercado Público). O primeiro nome formal do “Centro Popular de Compras” foi Shopping do Porto; atualmente chama-se PopCenter.

pelas burocracias que o Estado impõe²³. Locais públicos abertos para a livre transitoriedade estão sendo privatizados por grandes corporações²⁴. Além disso, em virtude de megaeventos como a Copa do Mundo, a ocorrer no Brasil em 2014, o Poder Público lançou mão de uma série de estratégias a fim de potencializar a limitação ao espaço para manifestação, celebração e arte em alguns pontos estratégicos da cidade, tudo isto em nome de um chamado “crescimento econômico”. O “inimigo” dos que não se adequavam a este tipo de organização não possuía um rosto, um corpo, um nome em específico, mas tinha uma maneira de agir: a de impor uma ordem, ordem esta que limita, censura e controla, visando à manutenção de todo um sistema político-econômico. Goldmann (1967) já vislumbrava o capitalismo atual como um “capitalismo de organização”. Milton Santos, na obra “A Natureza do Espaço”, dá exemplos dessa organização:

Os eventos não se dão isoladamente, mas em conjuntos sistêmicos – verdadeiras “situações” – que são cada vez mais objeto de organização: na sua instalação, no seu funcionamento e no respectivo controle e regulação (...) A fixação, pela autoridade nacional, de um calendário escolar, por exemplo, é um desses dados organizacionais que delimitam e qualificam o tempo social, ditando, de longe e de cima, a duração e o nível da atividade econômica (...). O horário dos bancos modula os ritmos de atividades em outros ramos da vida econômica. (SANTOS, 2006, p. 149)

O mais preocupante é que a radicalização dessa organização, por se dar de modo velado, fez com que a maioria das pessoas ainda não atentasse para o fato. Segundo o estudo de caso de Rosiéle Silva intitulado “O Espaço Público em Tempos de Copa do Mundo: Uma perspectiva a partir de

²³ Dependendo do local da cidade, o destinatário da solicitação de autorização mudava: para apresentações no Largo Glênio Peres, devia-se preencher uma ficha cadastral e entregá-la à Seção de Administração de Próprios Municipal (SAPM) da Secretaria Municipal da Produção, Indústria e Comércio (SMIC) da Prefeitura Municipal de Porto Alegre; para apresentações em praças e parques, devia-se solicitar à Secretaria Municipal do Meio Ambiente (SMAM); para apresentações no Parque Farroupilha, popularmente conhecido como Parque da Redenção, pedia-se à direção do Parque; e assim variava conforme a área da apresentação. No entanto, finalmente, em março de 2014, foi aprovada e sancionada pelo atual prefeito de Porto Alegre a Lei do Artista de Rua, que garante os direitos de livre expressão aos artistas de rua da cidade.

²⁴ Ao caminhar por alguns pontos turísticos mais importantes na cidade como a Orla do Guaíba, Largo Glênio Peres e Parque da Redenção, é possível notar o merchandising de empresas mundialmente conhecidas.

apropriações diferenciadas em Porto Alegre.”, a análise da paisagem da cidade é fundamental para notar como essas formas de disciplinamento, “com o objetivo de incentivar o consumo, funcionam no cotidiano da cidade sem serem notadas em uma primeira impressão” (SILVA, 2012, p. 4). Isto acarreta na modificação dos espaços públicos, de modo que eles possam se adequar aos objetivos de mercado. Ainda a respeito do assunto, Lira afirma que

Os espaços públicos, que têm na vigilância e no consumo suas características indispensáveis, são pensados e executados para um novo público, atraído e ao mesmo tempo multiplicado pelas transformações da cidade. Os fluxos substituem a densidade, o territorialante substitui a grama, o futebol na rua é transferido para uma quadra poliesportiva (...). A arquitetura, produzida sob a tutela do Estado, funciona como ferramenta de reafirmação de poder e (por que não?) como suporte de publicidade para grandes nomes internacionais que carimbam a paisagem urbana. O desenho urbano se consolida como instrumento de comunicação ideológica e de caráter disciplinador. (LIRA, 2011, p. 299)

No entanto, não era à toa que esses tipos de restrições estivessem ocorrendo. A História mostra que o convívio de pessoas na rua sempre fora algo muito visado pelos regimes antidemocráticos. Como um exemplo desse tipo de governo, posso citar a Ditadura Militar, regime pelo qual diversos países latino-americanos passaram na segunda metade do século XX. Por meio da leitura de textos como o de Guazzelli (2004) e Wasserman (2004) a respeito do período citado no Brasil, crimes como perseguições, prisões, torturas, desaparecimentos, assassinatos, repressão aos movimentos sociais e censura foram muito comuns, principalmente a quem representava (mesmo que erroneamente) uma ameaça à ordem e à segurança nacional. Indo mais além, ao ter a oportunidade de realizar o que denominei de “conversas informais”²⁵

²⁵ Preferi utilizar tal termo em vez de “entrevista”, visto que as referidas conversas possuíam um caráter mais informal. Muitas vezes, os encontros acabavam sendo frutos das coincidências da vida. O critério de escolha das pessoas foi aleatório (a maior parte ocorreu com companheiros da área do teatro de rua). As perguntas eram relacionadas a teatro de rua e a teatro político, e a forma de registrá-las foi a mais variada possível: gravação do áudio, anotações no caderno da pesquisa ou escritos em guardanapos de papel. Percebendo hoje, dei a sorte de eles serem de gerações diferentes. Pude conversar com os artistas teatrais Jairo de Andrade (fundador do Teatro de Arena de Porto Alegre, atualmente está com 78 anos), Rogério Lauda (membro-fundador do Povo da Rua – teatro de grupo e ex-integrante da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz; infelizmente ele veio a falecer em janeiro de 2013, logo esse

com colegas do meio teatral que viveram durante o período da Ditadura (ou pegaram seus resquícios), estes me relataram que praticamente não havia teatro de rua na época. Isso é perceptível, por exemplo, ao verificar que a data de surgimento dos primeiros grupos teatrais de rua coincide com o processo de redemocratização brasileira: o grupo Imbuauça surgiu em 1977; a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em 1978; o Tá na Rua, em 1980. Nesse sentido, um depoimento importante foi o de Hamilton Leite (2012). Ele afirmou que durante sua infância, na década de 1970, ao andar acompanhado de seu pai pela rua dos Andradas²⁶, presenciara um pequeno grupo de 4 pessoas “paradas, conversando na rua” sendo abordadas por um homem que dizia categoricamente “circulando, circulando, é proibido parar em via pública!”. Já Rogério Lauda (2012) se lembrou da época de sua adolescência em Porto Alegre, quando era comum o “toque de recolher”. Isso obrigava ele e seus amigos a irem em busca de um “lugar legal”, pois era “proibido ficar na rua”. Jairo de Andrade (2012) recordou, por sua vez, que o grupo Teatro de Arena de Porto Alegre, na década de 1970, idealizara um projeto de levar seus espetáculos a outros espaços como salões de igreja, pátios de escolas e sedes de grêmios estudantis. No entanto, os censores passaram a ser cada vez mais rígidos com isso, de modo que o projeto teve de ser cancelado.

A ritualidade do teatro de rua expressa, e se fundamenta, na liberdade de reunião e de expressão. A cerimônia materializa-se na comunhão entre os atores e o público acidental como fenômeno de ruptura momentânea de condutas rotineiras do espaço urbano. (...) Foi nesse sentido que o conflito do teatro de rua e os regimes ditatoriais se fez mais evidente, pois essa postura alternativa o colocava necessariamente associado às formas de organização consideradas sempre perigosas. (...) A invasão da rua e sua possível desorganização já configuravam risco suficiente para as forças policiais reprimirem estes artistas. A ameaça de desordem do espaço pode ser considerada como elemento tão perigoso como o

diálogo foi um de seus últimos registros), Hamilton Leite (faz predominantemente teatro de rua e é integrante do Grupo Oigalê, surgido em 1999), Fábio Resende (artista fundador da Brava Companhia, a qual existe de 1998 em São Paulo; faz tanto teatro de rua como de sala em São Paulo), e Marcelo Bones (diretor e fundador do Grupo Andante, surgido no ano de 1990 em Minas Gerais).

²⁶ Também conhecida popularmente como rua da Praia. Ela está situada no centro de Porto Alegre.

material dramaturgico levado à cena. (CARREIRA, 2007, pp. 65-66)

A partir dos relatos pessoais desses artistas, de dados históricos e da minha observação a respeito do processo pelo qual a cidade tem passado, pude constatar o fato de que o agrupamento de pessoas no espaço público, mesmo num ambiente mais festivo ou descontraído, denota ainda hoje um caráter contestatório²⁷, já que é na relação direta entre duas ou mais pessoas que se pode interagir, discutir, questionar, provocar, refletir. O espaço público aberto potencializa isto, porque é o palco preferido para as revoluções, revoltas e outros movimentos de reivindicação²⁸. Para Arendt (1972), ele é o espaço da sociedade, o espaço político e, por isso, um espaço simbólico, ou conforme Mongin (2009), trata-se de um espaço político e coletivo – condição para a ação democrática –, onde se orquestram relações originais – a dialética – entre o público e o privado. Há ainda Castells (2012), que o denomina como um espaço de convivência e de autonomia.

André Carreira²⁹ (2007) acredita que a rua confirma ou define o que é um regime de mudança. Caso tal articulação se dê em espaços fechados como palácios ou os de cunho mais burocrático, não é configurável como revolução, mas sim como “ajuste de poder”. O mesmo autor também pensa a rua como “espaço de convivência”, na qual o cidadão se sente permitido a desfrutar de um anonimato que o libera do compromisso pessoal. Em consonância a isto, na obra “A História das Multidões”, Rudé (1991) traz à tona o papel de quase protagonismo que a multidão, vista como um grupo frente-a-frente ou de contato direto, tem desempenhado na História mundial. E qual é o “palco” das manifestações dessas multidões “revolucionárias”? Nos espaços públicos abertos, como ruas, praças e largos...

²⁷ Referi-me a um tipo de arte que é contrária a uma ordem social-política estabelecida.

²⁸ “A revolução é a tentativa (...) de derrubar as autoridades políticas existentes e de as substituir, a fim de efetuar profundas mudanças nas relações políticas (...). A revolução se distingue da rebelião ou revolta, porque esta se limita geralmente a uma área geográfica circunscrita, (...) não propugna a subversão total da ordem constituída (...), e visa à satisfação imediata das reivindicações políticas e econômicas”. (BOBBIO, MATTEUCCI e PASQUINO, 1992, v. 2, p. 1121)

²⁹ Professor André Luiz Antunes Netto realizou seu Doutorado em Teatro pela Universidad de Buenos Aires (1994). Atualmente é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado - Doutorado). Suas pesquisas possuem ênfase na questão do Teatro na Cidade.

(...) depois das insurreições populares dos séculos XV e XVI e da Revolução Francesa, o espaço da rua transformou-se no cenário preferencial do conflito político na luta de classes. As revoltas camponesas cederam lugar à greve ou insurreição operária, que são manifestações, por natureza, urbanas. Alguns eventos do presente século têm como fatos principais os deslocamentos das grandes massas pelas ruas das metrópoles. É nestas ocasiões, quando as ruas manifestam seu profundo caráter democrático. (CARREIRA, 2007, pp. 37-38)

Completando:

A rua, como espaço multifuncional – que contém desde a atividade cotidiana e repetitiva até os movimentos mais violentos e transformadores da sociedade –, potencializa as manifestações culturais do tipo político e lúdico. Esta característica do espaço da rua explica, em certa medida, por que o teatro de rua quase sempre transita em zona conflitiva com as instituições burguesas. Essa modalidade teatral basicamente rompe com os códigos e hierarquias do uso cotidiano da rua. O teatro de rua, como manifestação não hegemônica propõe nestas zonas de conflito a busca de situações em que a rua reconquiste ou reforce sua característica de lugar (Augé), isto é, seja um âmbito de convivência social que supera a superficialidade do universo do consumo, rompendo, ainda que momentaneamente, com a lógica pragmática do sistema de mercado. (Idem, *ibidem*, pp. 37-38)

Casarão das Motivações Estéticas

Por outro lado, pelo hábito de assistir a inúmeros trabalhos cênicos de rua, tinha a impressão que, muitas vezes, a força de sua contestação política existiam, evidentemente, pelos motivos já citados (ou seja, pela carga histórica e atávica³⁰ que toda a arte feita na rua traz consigo). Entretanto, tal potencialidade me parecia mais fragilizada, diferente do que ocorria há alguns anos. Passou-se o tempo, a aparente democracia³¹ se estabeleceu, e o artista

³⁰ Herança ancestral.

³¹ “O grande mal que pode acontecer às democracias — e penso que todas elas sofrem em maior ou menor grau dessa doença — é viverem da aparência. Isto é, desde que funcionem os partidos, a liberdade de expressão, no seu sentido mais direto e imediato, o Governo, os tribunais, a chefia do Estado, desde que tudo isto pareça funcionar harmonicamente, e haja eleições e toda a gente vote, as pessoas preocupam-se pouco com procedimentos gravemente antidemocráticos”. (SARAMAGO, 2011)

tem podido concretizar sua arte no espaço público aberto, em maior ou menor grau de restrição, conforme a legislação municipal. A meu ver, a principal diferença era a relação da sociedade para com o meio urbano. A cidade contemporânea é um espaço fragmentado e ao mesmo tempo articulado, onde “as possibilidades de circulação e comunicação” (CARREIRA, 2007, p. 34) parecem torná-la cada vez menor. A rua se tornou um “espaço de convivência fugaz” (2007, p. 35). O espaço do lúdico foi substituído pela lógica do pragmático e do produtivo, transformando a vida urbana numa verdadeira “corrida atrás de horários” (SANTOS, 2006, p. 187). Assim, a cidade se assemelha a uma grande engrenagem, na qual todas as ações dos indivíduos são comandadas por um “relógio onipresente” (2006, p. 187). A noção de tempo passou a ser do consumo de imagens e a de “tempo-mercadoria” (DEBORD, 2012, p. 15). O sistema tem intensificado, nas últimas décadas, a transformação da rua em espaço para circulação do capital, não para o convívio humano (CARREIRA, 2005 e 2007). Instalou-se uma “cultura do medo”, por meio da qual se difunde uma falsa ideia de que o indivíduo se encontra mais seguro em lugares fechados como sua casa (de preferência localizada num condomínio fechado), danceterias ou *shoppings centers*.

Numa sociedade capitalista, as cidades são organizadas em função da livre circulação do capital. Portanto, em locais centrais, onde estão localizados os gabinetes do poder estatal e do poder financeiro, a ordem deve ser mantida a qualquer custo. Ruas, praças, avenidas e todo o espaço público devem estar controlados de modo a possibilitar a livre circulação das mercadorias, do dinheiro, das riquezas, do poder e dos seus representantes. (ALMEIDA, 2011, p. 38)

A respeito da tríade sociedade-cidade-contemporaneidade, há diversos tipos de abordagens. Castells, procurando entender a transformação pela qual a sociedade vem passando, crê na existência de uma sociedade em rede, em que o poder é “multidimensional e se organiza em torno de redes programadas em cada domínio da atividade humana” (CASTELLS, 2012, p. 12). Ou seja, as redes de comunicação são formas para a construção do poder, levando-se em conta os interesses e valor. O novo espaço público passa a ser compreendido, então, como um lugar localizado entre os espaços digital e urbano. “Torturar

corpos é menos eficaz que moldar mentalidades” (2012, p. 11). Já Mongin trata de uma “terceira globalização” (MONGIN, 2009, p. 123) ligada à revolução tecnológica, da privatização em todos os níveis, e da preferência pelas lógicas de separação à “conflitualidade democrática” (2009, p. 231). Assim, a mobilidade ampliada pelo automóvel substituiu o processo de pedestrização bem como o *shopping center* se tornou o grande símbolo da civilidade cerceada. Tudo isto acarreta no que ele denomina de “condição urbana” (2009, p. 29), a qual serve para designar tanto um território específico quanto um tipo de experiência corporal da qual a cidade é a condição de possibilidade. Algumas características dessa experiência são a polifonia e a dialética entre interior e exterior, centro e periferia, privado e público, individual e coletivo.

(...) no mundo da pós-cidade, o mundo da globalização, que divide, fragmenta, separa em vez de unir e de colocar em relação. À cidade promissora de integração e de solidariedade, tanto quanto de segurança, substituiu-se uma cidade de “muitas velocidades” (...). É esta a condição política prévia do urbano contemporâneo: o espaço comum não é mais a regra (...). Como dizem alguns, “a luta de classes foi substituída pela luta dos lugares”. (Idem, *ibidem*, p. 23)

Em virtude das mudanças de paradigma que vinham ocorrendo, não acreditava ser possível pensar o teatro de rua (e suas estratégias cênicas para atrair o transeunte) com a mesma lógica de há 40 anos. O teatro de rua possui, tradicionalmente, uma carga de contestação política intrínseca, como já fora dito. Todavia, carrega também uma série de “marcas” que costumam ser recorrentes em grande parte das produções:

- A teatralidade explícita³²: como uma evidenciação da artificialidade do teatro, o “teatro teatral” ou ainda chamado de “teatro da convenção”³³ (MEYERHOLD, 2012, e BRECHT, 1967), intui-se

³² “A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) no sentido que o entende (...). Quer dizer a maneira específica da enunciação teatral, a circulação da fala, o desdobramento visual da enunciação (personagem/ator) e de seus enunciados, a artificialidade da representação” (PAVIS, 2008, p. 372). Carreira considera o teatro de rua uma teatralidade antes que um gênero, pois suas características estão estritamente relacionadas “com o fenômeno cênico e a utilização cênica” (CARREIRA, 2005, p. 23).

³³ “O Teatro da Convenção é tal que o espectador não se esquece nem por um momento sequer que diante dele está um ator, que interpreta, e o ator, que diante dele se encontra uma audiência (...). Assim como num quadro, nem por um minuto se esquece que se olha para

chamar visualmente a atenção do público por meio do uso de figurinos coloridos e vistosos, de cenografia e adereços cênicos de tamanho avantajado, de maquiagem demasiadamente expressiva³⁴, além de máscaras, bonecos e de outros recursos teatrais;

- A amplitude das ações corporais e vocais dos atores: possui a finalidade de fazer com que o ator seja visto com maior nitidez, ou como se diz no jargão do meio, “que ele não seja engolido pela rua”, já que uma atitude corporal mais “cotidiana”³⁵ não chamaria a atenção do transeunte. A projeção vocal ocorre muito mais por uma questão de necessidade de ser escutado, pois a maioria dos grupos não dispõe (ou não deseja dispor) de microfone. Tais amplitudes vão de encontro a uma atuação mais naturalista ou realista³⁶. Vide relato abaixo:

(...) O teatro de rua não é um teatro em que você possa ter nuances psicológicas, ter meias medidas. Ele tem uma estética própria, que não é nem inferior nem superior a outro tipo de estética, mas ele tem a sua específica (...). (NEVES apud PARANHOS KA, 2012, p. 141)

- A predominância do fator épico em detrimento do dramático: em poucas palavras, se dá pelo uso do verbo em terceira pessoa do singular (VASCONCELLOS, 1987). Teóricos como Alexandre Mate³⁷ são enfáticos em dizer que o teatro de rua é épico por excelência, em decorrência de ser quase impossível haver uma quarta parede o tempo todo. “O épico é relacional” por instaurar “um jogo entre atores e espectadores” (MATE, 2010). O fator narrativo pode se dar em

tintas, tela, pinceladas e ao mesmo tempo consegue-se uma sensação de vida superior iluminada. E isso acontece frequentemente: quanto mais quadro, mais forte a sensação de vida” (MEYERHOLD, 2012, pp. 88-89).

³⁴ Aqui, fazendo referência àquele tipo de maquiagem que se distancia da que se costuma utilizar no cotidiano. Muitas vezes, essas maquiagens são inspiradas em figuras animais ou em personagens próprios da cultura popular.

³⁵ Segundo Eugênio Barba, o “corpo cotidiano” possui diversos automatismos frutos, como o próprio nome diz, do cotidiano. Assim, ele vislumbrou princípios visando a tornar o corpo do ator potencialmente expressivo, isto é, próprio para o estado de representação.

³⁶ Aqui, no sentido de ser mais próximo da realidade.

³⁷ Professor da graduação e da pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). A ênfase de seus estudos é a História do Teatro mundial e brasileiro.

diversos elementos de uma encenação, como na dramaturgia (por exemplo, num momento de apresentação dos personagens ou de comentário dos atores para com os espectadores) e na trilha sonora (em músicas que sirvam de fio-condutor da narrativa);

- O forte diálogo com as artes circenses e com a cultura popular/tradições folclóricas: tal característica pode ser notada, por exemplo, na utilização de pernas-de-pau, de malabares e nos jogos de palhaço; em signos carnavalescos como o cortejo carnavalesco e o estandarte (o qual também serve para levar o nome do grupo/coletivo); no uso de instrumentos, de músicas ou de coreografias de dança de uma determinada cultura local. Acredito que continua sendo muito recorrente algumas destas ações por ser uma forma de criar empatia com o público, já que, pelas experiências que tive, o ato de formar e manter uma roda coesa durante a totalidade do espetáculo acaba sendo um grande desafio.

Esses princípios citados não estavam escritos num manual ou algo do gênero, mas faziam parte de um consenso entre a maioria dos fazedores teatrais de rua – pelo menos com os quais tive contato. Quanto a isto, nas tidas “conversas informais”, Fábio Resende (2013) afirmou-me que, quando estava se iniciando na arte teatral, alguém lhe disse que “todo espetáculo feito na rua deveria ter tambor”. Ele questionou o motivo disto, e ninguém soube lhe precisar a razão. Resende decidiu, então, experimentar em seus espetáculos de rua instrumentos como saxofone e guitarra, pois segundo sua opinião não haveria verdade absoluta no âmbito da arte. Já Hamilton Leite (2012) confidenciou-me que, em certa época, era quase uma obrigação que todos os espetáculos de rua em Porto Alegre chegassem num cortejo ao local da apresentação, a fim de denotar diálogo com a cultura popular. Por fim, Rogério Lauda (2012) disse-me que o incomodava particularmente o fato de ser quase uma regra que a trilha sonora de uma peça de rua fosse “animada”, “para cima”, pois se dizia que uma “música mais triste, melancólica” poderia afastar o transeunte. Durante minha curta (porém intensa!) trajetória como artista de teatro de rua, ao confrontar as ideias com colegas de ofício, muito escutei a

frase “mas isso é a tradição do teatro de rua!”, sem qualquer explicação lógica posterior. Nunca aceitei tal resposta como verdade absoluta, e a recuso veementemente até hoje por acreditar que até mesmo as tradições culturais são renováveis e passíveis dos processos de hibridéz (BHABHA, 1998).

Logo, em virtude de tudo isto, das minhas inquietações enquanto artista e cidadã, da análise sobre a cidade em que vivo, pensando na atual configuração do meio urbano e na relação estabelecida entre a sociedade e o espaço público, que minha questão motivadora foi a respeito de quais os recursos de linguagem cênica poderia lançar mão para tornar uma obra teatral de rua, com cunho de contestação política, atraente ao espectador da rua. Ou, em outras palavras, quais seriam os recursos estéticos que estariam mais afinados com o homem contemporâneo, reafirmando a possibilidade de impacto político. Lancei-me no abismo desta pesquisa a qual, ressalto, não deve ser encarada como um “guia” de teatro de rua político, uma vez que se trata apenas de indagações e reflexões a respeito do meu processo de criação.

“Se o novo teatro é dinâmico, então que assim o seja até o final.” O teatro deve de uma vez por todas abrir sua essência dinâmica; assim, deve deixar de ser “teatro” no sentido apenas da “contemplação”. Nós queremos nos reunir para criar, agir em conjunto e não apenas contemplar. (MEYERHOLD, 2012, p. 85)

Casarão Metodológico

A palavra “poética” (em latim: *poiétikés*) do título da pesquisa, iniciada por letra minúscula³⁸, serviu para me referir a uma “poética da *poiesis*”, isto é, a um conjunto de componentes e procedimentos que possibilitaram a criação da obra, bem como ao acontecimento teatral em si. Em suma, analisar a esfera do trabalho e o objeto resultante (DUBATTI, 2012). Neste estudo, “poética” não é no sentido de derivação da palavra “poesia” (gênero lírico). Em relação à expressão “cena teatral de rua contemporânea”³⁹, significou uma ênfase na

³⁸ Esclareci este ponto porque, para Dubatti, Poética Teatral (com letra maiúscula) serve para designar uma disciplina da Teatrolgia que estuda a “poiesis teatral” ou o “ente poético” no acontecimento teatral.

³⁹ Segundo Jameson (2002), a globalização e a pós-modernidade são as duas faces da atualidade (ou seja, era pós-industrial), no entanto a pós-modernidade pertenceria à esfera cultural, enquanto que a globalização à esfera econômica. Lyotard (1998) usa a expressão “condição pós-moderna” para se referir à área da Cultura, após as transformações importantes pelas quais a sociedade passou a partir do fim do século XIX. No entanto, há autores que

busca por uma “poética” em teatro de rua condizente com os procedimentos cênicos utilizados no teatro da contemporaneidade, principalmente no que concerne a características como recusa de uma narrativa linear em favor da descontinuidade, a interpenetração entre o real e o ficcional, a valorização do seu aspecto lúdico (CONNOR, 2004), bem como o entendimento da obra como processo (FÉRAL, 2008).

(...) o teatro é uma espécie de “tubo de ensaio”, de proveta na qual se cria, nas sinergias complexas entre artistas de origens diversas (...), o teatro de hoje que é sempre aquele em que já se respira o ar do teatro de amanhã. (PICON-VALLIN, 2008, p. XII)

Desta forma, metodologicamente, além de estudos bibliográficos a respeito do teatro de rua e do teatro político, de teorias oriundas da área do Urbanismo, Filosofia, Sociologia e Letras, bem como da realização das chamadas “conversas informais” com meus pares de teatro, a pesquisa previu a realização de um experimento teatral de rua, assim como a análise de seus efeitos. O referido experimento, intitulado “A Inauguração”, teve como mote a inauguração de uma nova obra no centro da cidade de Porto Alegre. A ideia para sua criação surgiu dos últimos acontecimentos ocorridos nas principais metrópoles brasileiras, onde o replanejamento urbano, somado à especulação imobiliária, vinham alterando a paisagem visual, social e “afetiva” destes lugares. Segundo Benjamin (2011), o artista é uma figura muito importante na sociedade em razão de ser um dos poucos a ter a consciência do que está se sucedendo a sua volta, pela capacidade de questionar as instâncias de Poder, e por captar o imaginário de seu tempo. Em decorrência disto, o artista pode ser comparado a um bobo da corte medieval o qual, tido como louco, podia lançar mão do deboche e do humor para criticar pessoas influentes da sociedade. Eu, na minha modesta proposta, tentei seguir os preceitos de Benjamin, no sentido de procurar capturar o imaginário da minha época e da cidade na qual vivo até hoje.

preferem utilizar outros termos para se referirem à lógica da atualidade: Zygmunt Bauman prefere “modernidade líquida” para tratar dessa realidade ambígua e multiforme; já Giles Lipovetsky optou pelo termo “hipomodernidade”, por considerar não ter havido de fato uma ruptura com os tempos modernos (logo, para ele, os tempos atuais são “modernos”, com uma exacerbação de certas características das sociedades modernas, tais como o individualismo, o consumismo e a fragmentação do tempo e do espaço).

ATENÇÃO: DESVIO DE ROTA

O que considere por “teatro de rua”?

O teatro de rua é algo de difícil conceituação, até mesmo para os que são do meio. Durante séculos, em virtude da sua condição de marginalidade, manteve-se (ou melhor, o mantiveram) praticamente “invisível” da história oficial do Teatro⁴⁰. Hoje, diferentemente, apresentam-se múltiplas abordagens a respeito do tema. Durante a abertura do “Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua”⁴¹, Mate partiu da semântica das palavras:

Teatro (*theatron*) é o lugar de onde se vê, referindo-se, portanto, à plateia, do grego *plastos* - que é manipulável por gesso ou cera; (...) rua, substantivo latino derivado de *ruga* - que, figurativamente, alude a traços repletos de rugas-artérias (ruas) marcadas pelo tempo e cuja construção ocorre, fundamentalmente, pelas mãos do homem. Ruas como rugas sulcadas pelo intermitente trânsito de homens - sozinhos ou acompanhados; independentes ou motorizados; distraídos ou em posição de caçadores; abatedores ou em processo de abate... Homens no tempo em tecimento a partir de múltiplas relações... (MATE, 2011, p. 17)

No livro “El Teatro de Calle”, uma das primeiras obras a se aprofundar exclusivamente sobre o tema, Cruciani e Falletti são categóricos em afirmar que o termo “teatro de rua” pode abarcar coisas distintas. Para eles, refere-se “àquele teatro que nasce como teatro e se organiza nas ruas” (CRUCIANI e FALLETTI, 1992, p. 18), e que deve ser entendido não como uma simples transferência do espaço interior (como uma sala fechada) para o exterior (a rua), mas sim como algo que possui uma “dramaturgia, técnicas interpretativas, uso do espaço e uma linguagem teatral própria” (1992, p. 18).

Já num pequeno verbete do “Dicionário de Teatro” consta que se trata de tudo aquilo “que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidades, etc.” (PAVIS, 2008, p. 385), e que

⁴⁰ “(...) Até o século passado era visto como uma categoria menor, muitas vezes denominado teatro ‘popular’ (num sentido, contudo, pejorativo) ou ligado à agitação e propaganda de partidos e manifestações políticas. As escolas de teatro, a crítica teatral e a mídia pouco ou nada dedicaram à modalidade. (...) Ideologia, preconceito, ou ignorância?” (TURLE e TRINDADE, 2010, p. 18)

⁴¹ Organizado pelo Núcleo Pavanelli de Circo e Teatro de Rua, a abertura do Seminário ocorreu em 3 de junho de 2011, na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).

durante muito tempo ele foi confundido com o AgitProp e o teatro político nas primeiras décadas do século XX na Alemanha e União Soviética. Pavis afirma ainda que o teatro de rua se dá na busca dos artistas por uma ação política mais direta, já que se procura ir ao encontro do público que não costuma freqüentar peças teatrais. Seguindo a mesma linha de raciocínio, na obra “Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular” (1984), Boal também aborda o teatro de rua como algo associado ao teatro de Agitação e Propaganda, mas sem entrar em maiores detalhes da técnica em questão.

Por outro lado, no livro de sua autoria “Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980”, e num capítulo de “Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas” (organizado por Narciso Telles e Ana Carneiro), André Carreira defende a ideia de que teatro de rua e teatro popular não significam necessariamente a mesma coisa, e de que o teatro de rua é uma “modalidade teatral”, e não um gênero (já que enquanto o primeiro se refere mais a um tipo de teatralidade, o segundo está associado à questão textual). Indo mais além, analisa que

As experiências contemporâneas do teatro de rua têm como referência um complexo conjunto de práticas ao ar livre. Desde o teatro medieval até happenings surrealistas, passando pelo teatro de agit-prop russo, sem deixar de tomar emprestado elementos de algumas práticas orientais. Podemos afirmar que esta complexidade de influências se manifesta em uma ampla diversidade de modelos e formas teatrais de rua na atualidade. O fenômeno teatral de rua existe desde o advento da própria cidade. Mas, tal qual como conhecemos hoje, como acontecimento teatral paralelo à teatralidade do espaço fechado, surgiu na Idade Média, no momento em que uma vertente de realizadores de teatro religioso, uma vez impedida de representar nos templos, optou por utilizar os espaços abertos da cidade nos quais passou a conviver com os narradores, cômicos e todo tipo de artistas mambembes. (CARREIRA, 2005, pp. 21-22)

Como faço parte da rede virtual do Núcleo de Pesquisadores da Rede Brasileira de Teatro de Rua⁴², o qual integram pessoas de todo o Brasil que se consideram pesquisadoras na área, seja no âmbito acadêmico, seja no seu próprio processo de criação, me deparei com a dúvida sobre qual termo deveria utilizar para a investigação (se era melhor usar “teatro de rua”, “teatro

⁴² Criado em maio de 2009 em Angra dos Reis (RJ).

na rua”, “artes cênicas de rua”, “artes cênicas na rua”, “cena de rua”, “artes de rua”, dentre outras nomações). Tais termos⁴³ ainda causam muita polêmica entre os fazedores teatrais de rua, ao ponto que nunca foi possível se chegar a um consenso. Por exemplo, “teatro na rua”, para alguns, possui um tom pejorativo, pois ele é usado para designar aquele espetáculo que não leva em consideração as especificidades que um espaço de livre circulação de pessoas exige. Dessa forma, ele seria “fechado”, como se existisse uma quarta-parede, ou seja, não haveria uma busca por diálogo com o espaço nem com os transeuntes. O referido termo também serve para denominar aquele tipo de obra teatral que necessita de toda uma grande estrutura como palco e arquibancadas, ou até mesmo da presença de seguranças. A diferença entre “artes cênicas de rua” e “artes cênicas na rua” segue a mesma lógica da distinção entre “teatro de rua” e “teatro na rua”. Contudo, o termo “artes cênicas” é mais abrangente por se referir a todas as artes da cena, como teatro, dança, circo e performance, não se restringindo ao fazer teatral. Já a expressão “cena de rua” se mostra muito ampla, pois pode se referir tanto a uma cena teatral (ou seja, com resquício de teatralidade, de artificialidade) quanto a uma cena do cotidiano na rua (como um mendigo pedindo esmola, uma mulher esperando o ônibus, ou um homem amarrando o cadarço do tênis). Da mesma forma, “artes de rua” é bastante abrangente por fazer alusão a todas as artes de rua: as artes cênicas, as visuais, a arte musical, etc.

Decidi, então, compartilhar virtualmente minha dúvida com os colegas de Núcleo. Após uma discussão muito proveitosa, percebi que o termo “teatro de rua” realmente era um tanto limitador por dois fatores principais: ele possui uma forte conotação de urbano, o que excluiria grupos que trabalham no ambiente rural, praiano ou de floresta; o outro é que, atualmente, o teatro de rua tem se associado a diversas linguagens artísticas como circo, dança e performance, o que não o caracterizaria mais somente como teatro, mas sim como “artes cênicas”. No entanto, chegou-se ao consenso de que a decisão mais sensata

⁴³ Então, em virtude da escassa bibliografia que abrange a questão das terminologias, tentei defini-las a partir das minhas vivências e das discussões que presenciei em encontros e festivais de teatro de rua.

era insistir na expressão “teatro de rua”, pois além de ser a mais popular⁴⁴, ela denota um posicionamento político dentro da área das Artes Cênicas no que diz respeito à reivindicação por Políticas Públicas, posto que no Brasil, historicamente, o chamado “teatro de sala”⁴⁵ costuma receber maiores privilégios de investimentos governamentais que o “teatro de rua”. Como na minha pesquisa houve a construção de uma “encenação de rua”⁴⁶, preferi utilizar o termo “cena teatral de rua”.

Diante do que foi dito, considere oportuno transcrever a definição sugerida por Adailton Alves⁴⁷, pois seu entendimento de “teatro de rua” como algo concebido para ser apresentado no espaço público aberto – no qual se busca a relação com os transeuntes e a ressignificação do local – vai ao encontro da minha prática teatral:

À luz do exposto, o teatro de rua pode ser entendido como todo espetáculo pensado, elaborado e produzido por artistas ou coletivos – organizado ou não em grupo – visando a apresentá-lo no espaço aberto com o fito de trocar experiências com o público. Mas isso não quer dizer que um mesmo coletivo não possa atuar em espaços abertos e fechados; significa apenas que seus fazeres e espaços se opõem em seus significados, já que o teatro de rua busca seu público, interferindo na geografia, ressignificando o espaço. Por fim, teatro de rua é uma manifestação artística que utiliza o corpo e o discurso em espaço aberto a serviço do estético, apropriando-se ou não da paisagem como cenário, permitindo, assim, a fruição ao público passante. (ALVES, 2012, p. 111)

O que tomei por “político”, e conseqüentemente por “teatro político”?

Conforme o “Dicionário de Política”, o termo “política” é algo da atividade ou da práxis humana, onde as relações de poder podem ser expressas de diversas maneiras. Na “linguagem política”, isto é, no âmbito institucional,

⁴⁴ Aqui, no sentido de ser mais conhecido das pessoas, tanto as do meio artístico como as que não possuem qualquer tipo de familiaridade com o assunto.

⁴⁵ Ou também chamado “teatro de caixa”.

⁴⁶ Segundo o Dicionário de Teatro (PAVIS, 2008, p. 123), a “encenação” equivale à “escritura cênica”, ou seja, a algo que é próprio da cena. Em francês é “mise en scène”, e em espanhol é “puesta en escena”, o que talvez nos dê uma melhor dimensão sobre o verbete.

⁴⁷ Mestre pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), e integrante do grupo teatral Buraco d’oráculo, de São Paulo.

incluem-se relações entre Estado e cidadãos, autoridade e obediência, governantes e governados.

Derivado do adjetivo originado de pólis (*politikós*), que significa tudo o que se refere à cidade e, conseqüentemente, o que é urbano, civil, público, e até mesmo sociável e social, o termo Política se expandiu graças à grande obra de Aristóteles, intitulado *Política*. (...) O poder político pertence à categoria do poder do homem sobre outro homem, não à do poder do homem sobre a natureza. (BOBBIO, MATTEUCCI, PASQUINO, 1992, v. 2, pp. 954-955)

Seguindo a linha de raciocínio, se “política” é originada do termo “pólis”, esta, por sua vez, refere-se a

uma cidade autônoma e soberana, cujo quadro institucional é caracterizado por uma ou várias magistraturas, por um conselho e por uma assembleia de cidadãos. (...) Basta dizer que, falando de Pólis grega, podemos nos referir quer aos regimes oligárquicos (típicos dos séculos VIII-VI, mas verificáveis nos séculos posteriores), quer aos regimes democráticos que se encontram a partir mais ou menos do século VI. Por outro lado, o fenômeno da cidade-Estado não se esgota no mundo grego. (Idem, *ibidem*, v. 2, p. 949)

As origens dos termos “política” e “pólis” são intimamente relacionadas, já que era na “ágora”, nome dado às praças públicas na Grécia Antiga, onde se discutiam assuntos referentes à vida da “pólis”, ou seja, da cidade. Tais decisões se davam no espaço público por ser o lugar acessível a todos os cidadãos. Logo, todas as ações do homem são políticas, por refletirem ou espelharem, direta ou indiretamente, questões da esfera pública. Boal (2013) possui o mesmo entendimento, posto que tudo o que denota escolhas é resultado de uma determinada visão de mundo (incluindo decisões aparentemente banais do cotidiano relativas à comida, vestimenta, meio de deslocamento, dentre outros).

Esta Arte Soberana [Política], evidentemente, será aquela cujas leis regem as relações de todos os homens, em sua absoluta totalidade, e que inclua absolutamente todas as atividades humanas, E esta arte só pode ser a Política. Nada é alheio à política,

porque nada é alheio à arte superior que rege todas as relações de todos os homens. (BOAL, 2013, p. 39)

Reforçando a ideia, conforme Adalberto Paranhos, toda relação social implica relações de poder, mesmo que estas não tenham sentido de dominação. Além disso, ele percebe a política como algo não exclusivo do âmbito estatal, mas que, ao contrário, pode pertencer também à esfera do cotidiano – pois todos os indivíduos são “atores sociais” representando “papéis sociais” na vida ordinária.

A capilaridade do poder, as relações micropolíticas, a crítica às análises descendentes (...) passam a ganhar destaque. Mais: ao questionar a confusão entre Estado e poder, Foucault chegou a reconhecer, contra a própria letra de seus escritos, que, em termos rigorosos, o poder não existe, mas sim relações de poder. E estas perpassam todos os poros da vida social, o que conduz à conclusão de que todos somos sujeitos e objeto do exercício de poder ao mesmo tempo, embora, evidentemente, não exista simetria de poder numa sociedade atravessada por gritantes desigualdades socioeconômicas. (PARANHOS AD, 2012, p. 37)

Como se percebe, o termo “político”, por si só, tende a ser muito amplo por denotar relações de poder e visões de mundo. Decidi, então, procurar diferentes abordagens a respeito de “teatro político”⁴⁸, buscando a conotação de contestação, de provocação, de atrito a uma ordem social vigente. Encontrei inúmeras definições, algumas das quais compartilhei a seguir.

Segundo Pavis, todo teatro é necessariamente político, “visto que ele insere os protagonistas na cidade ou no grupo” (PAVIS, 2008, p. 393). De forma mais precisa, o termo pode designar correntes como o teatro de Agitação e Propaganda, o teatro épico de Brecht, o teatro documentário e o teatro de Boal, os quais possuem como característica em comum o objetivo “de fazer triunfar uma teoria, uma crença social, um projeto filosófico” (2008, p. 393). Assim, a estética permanece subordinada ao embate político. Indo mais além, Kátia Paranhos (2012) analisa que, pelo fato de teatro e política estarem ligados à função social da arte, o teatro é, então, uma forma de conhecimento da sociedade. Radicalizando a ideia, no prefácio de “Teatro Político”, Wolfgang

⁴⁸ Alguns chamam de “teatro engajado”, “revolucionário” ou “subversivo”.

Drews considera o teatro político um meio “para a concretização de um mundo sem fome, sem guerra, sem domínio do ouro” (DREWS, 1968, p. 10). Já para Eric Bentley, em “Teatro Engajado”, o teatro é subversivo por si só, em decorrência de ir contra as “reuniões do público da TV” (BENTLEY, 1969, p. 160). Conforme Francisco de Oliveira⁴⁹, “no mundo da mercadoria, a pior coisa que pode acontecer a alguém é não ser mercadoria” (OLIVEIRA, 2009, p. 17). Por fim, para Matthias Langhoff⁵⁰, não se trata de um tipo de teatro que está ao lado de uma força estabelecida, mas sim “um teatro que provoca reação de que não estamos de acordo com nada, nem mesmo com o teatro” (LANGHOFF, 2009, p. 129).

Desde o início do século XX, alguns artistas ou vertentes artísticas têm adotado estratégias para uma maior eficácia no que tange à propaganda de uma determinada corrente ideológica (visando à revolução política ou, do contrário, à manutenção do poder estatal). Para tanto, com o intuito de identificar seus procedimentos cênicos bem como suas principais problemáticas, decidi fazer uma breve descrição deles: Teatro de Agitação e Propaganda, Teatro de Piscator e de Brecht, e Abordagens Contemporâneas⁵¹.

a) Teatro de Agitação e Propaganda⁵²

O AgitProp, surgido do anseio de popularizar o espetáculo teatral, possuía um caráter espontâneo, sendo feito pelos e para os trabalhadores. Como era múltiplo, havia muitas formas de fazê-lo. As características aqui focam na época de seu surgimento e seu auge, isto é, na antiga União Soviética da primeira metade do século XX.

A motivação de fazê-lo não era o amor pela arte, mas sim o reconhecimento do teatro como veículo de ideias. Reproduziam procedimentos cênicos tradicionais, e não tinham uma proposta mais definida em termos de reformulação de linguagem. Sua prática se aproximava do amadorismo, já que

⁴⁹ Sociólogo, ensaísta e professor titular aposentado da USP.

⁵⁰ Encenador alemão nascido em Zurich em 1941, iniciou sua carreira no Berliner Ensemble, em 1963. É considerado um dos grandes diretores do moderno teatro europeu.

⁵¹ O critério de escolha foi em torno das correntes de “teatro político” que julguei mais relacionadas ao meu universo artístico.

⁵² Para mais detalhes, ler o livro “Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político.”, de Silvana Garcia.

as pessoas envolvidas possuíam outros ofícios, e o processo de trabalho se mantinha aberto à participação das organizações operárias e das comunidades locais. Havia uma independência em relação ao edifício teatral: assim, seus espetáculos eram apresentados tanto em locais públicos abertos como em espaços adaptados. No seu repertório, incluíam-se o melodrama – com uma mensagem comunista –, montagens de textos e poesias, manifestações corais – como recital, canto e dança –, esquetes inspiradas no cabaré literário e nas tradições populares, além do jornal-vivo. Havia ainda as grandes encenações, com festas públicas espetaculares e comemorações de datas revolucionárias, as quais recebiam subsídio do Estado ou contribuição da própria comunidade para sua concretização.

Após certo período, focando na relação com a recepção e no vínculo com a história presente, o AgitProp passou a rejeitar os artifícios ilusionistas. A participação do espectador no momento da apresentação era apenas a culminância de um processo de envolvimento, em que muitas vezes começava na preparação do espetáculo (pois se tentava socializar ao máximo o processo da montagem). Além do mais, as informações deviam permanecer acessíveis mesmo após a estreia do espetáculo, por meio de programas bem elaborados que estivessem à disposição do público. Com temas de relevância, procurava-se ensinar as ideologias do partido comunista, bem como mobilizar para a ação. Em virtude desse envolvimento para com toda a comunidade, denominava-se a encenação AgitProp de “ação coletiva”. Silvana Garcia aponta outras características:

(...) mobilidade cênica não atrelada a padrões estéticos, ideal de teatro militante e experimental vinculado ao presente, sem pretender sua transposição mimética para a cena; predominância do jogo do ator – ou do atuante, se considerarmos que a quase totalidade dos participantes dos núcleos não tinham qualquer experiência anterior -; rompimento entre palco e plateia e intenção explícita de provocar a reação crítica e ativa do espectador. (GARCIA, 2004, p. 34)

Sendo assim, o AgitProp abarcava uma variedade de tipos, formas e procedimentos. Apesar de perceber que seu maior mérito residia na grande força de mobilização e na capacidade de criar obras com sentido profundo para

sua época (aspecto que pretendi colocar em prática com o experimento de rua), posso dizer que, em termos de inovações estéticas e de linguagem, não ocorreram tantos avanços.

b) Teatro de Piscator e de Brecht⁵³

Piscator⁵⁴ (1893 – 1966), considerado o criador do chamado “teatro político”, inspirou-se nas ideias do Socialismo para compor o seu teatro, também chamado de “teatro da atualidade” ou “teatro documento”. Em 1931, formulou o estilo épico de representação. Suas maiores influências foram as formas populares de espetáculo como musical, dança e show de variedades. Suas encenações, no geral, possuíam um tom político-satírico, e sua estrutura era semelhante à do Teatro de Revista⁵⁵, espécie de embrião do “teatro documento”: estruturação episódica em quadros ligados por canções, apresentado por um *compère* ou *comère* representando a burguesia e o proletariado – espécie de explicitação da História daquela época.

Por acreditar que o conteúdo de uma peça determinava sua forma, e que a arte era um meio para atingir a revolução política, Piscator pensava toda sistemática de suas encenações visando à razão do espectador. Sendo assim, ao longo de sua atividade artística, empregou artifícios tecnológicos como palco giratório, plataformas, recursos cinematográficos e sonoros, tudo isto com o intuito de causar um efeito de “estranhamento” ou “distanciamento”⁵⁶ no seu público. Ou seja, tais inovações possuíam um caráter didático.

Afora isso, do contato com o cabaré – muito importante para sua formação como artista –, ele empregou a técnica da montagem: a estruturação das cenas em quadros curtos, na qual uma era independente da outra. Realizou também experimentações pioneiras com a iluminação no teatro, incorporou tapetes rolantes, elevadores e dispositivos cenográficos cuja função não era mais a de mera ilustração – mas sim de elemento constitutivo da

⁵³ Coloquei-os no mesmo tópico por considerar que a grande problemática de seus teatros políticos era a mesma.

⁵⁴ Ver a obra “Teatro Político”, de Erwin Piscator.

⁵⁵ Gênero teatral de gosto marcadamente popular que tinha como características principais a apresentação de números musicais, a comédia leve com críticas sócio-políticas e a retrospectiva dos fatos do ano anterior.

⁵⁶ No alemão, *verfremdungseffekt*. Também se diz “efeito-V” em português. Para mais informações, ler capítulo I de “Brecht e a Questão do Método”, de Frederic Jameson.

estrutura dramática –, elaborou cenas de movimentação em massa e introduziu o narrador-comentador – quebrando assim com a quarta parede.

Já Brecht (1898 – 1956), por sinal grande parceiro de Piscator, teve uma trajetória multifacetada. Conforme Lehmann, houve diversos Brechts: o Brecht expressionista, o da fase didática, o da fase épica, o das operetas, o de Hollywood, e o do seu retorno à Alemanha após a Segunda Guerra Mundial. A respeito do seu teatro épico, numa postura científica perante os fatos, Brecht percebia a arte teatral como uma forma de conhecimento. Para isso, vislumbrou um teatro que despertasse consciências e que fosse “útil ao homem da idade científica” (BRECHT, 1967, p. 6). A grande mudança promovida por ele, sem dúvida, foi o fato de pensar o teatro sob a perspectiva do espectador. Assim, o seu teatro épico, como uma forma de composição teatral, polemizou com as unidades de ação, espaço e tempo, e com as teorias de linearidade e uniformidade do drama fundamentadas na “Poética” de Aristóteles. O objetivo não era a catarse⁵⁷, pois não cabia mais envolver o espectador numa situação emocional de identidade com o personagem, nem fazê-lo sentir o drama como algo real, mas sim despertá-lo como um ser social. Para ele, a catarse tornava o homem passivo em relação ao mundo, e o ideal era transformá-lo em alguém capaz de enxergar os valores que regiam o mundo, com o intuito de modificá-los. “Distanciar é historicizar”, dizia. Sendo assim, ele lançou mão de diversas estratégias de cena que visavam ao “distanciamento” ou “estranhamento” no público como: introdução de comentários como nota de rodapé feitos por um narrador, por cartazes ou por placas, substituindo a representação pela narração; uso de máscaras; interrupção do texto com música-tema e projeção de imagens; quebra da quarta parede; recorrência de temas e ambientes insólitos; transformação do espectador em observador; predominância da razão sobre a emoção; música como comentarista do texto; exposição da estrutura técnica do cenário, com o objetivo de mostrar que aquilo era teatro; desenvolvimento do enredo sem um encadeamento linear cronológico; mistura entre presente e passado. Em suma, Brecht levou as palavras, as imagens e a

⁵⁷ “É uma das finalidades e uma das consequências da tragédia que, ‘provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções’ (Poética). Essa purgação, que foi assimilada à identificação e ao prazer estético, está ligada ao trabalho do imaginário e à produção da ilusão cênica”. (PAVIS, 2008, p. 40)

música a mostrarem a realidade, estimulando o senso crítico, evidenciando os artifícios da representação cênica e destacando o valor político do texto.

Embora Piscator e Brecht buscassem um teatro que tivesse uma imediata influência na transformação da sociedade, e que fomentasse a informação e a tomada de consciência a respeito das questões da sua época, eles também se mostraram bastante preocupados em encontrar procedimentos cênicos de forma a atrair seu público. Por isso, lendo seus escritos, vejo que uma das grandes contribuições de Piscator e Brecht para o teatro (e conseqüentemente para minha pesquisa) residiu nas suas descobertas em relação a soluções cênicas efetivas e à construção de novos parâmetros na linguagem teatral, tendo sempre em vista o espectador. Mas que espectador era esse? A partir de leituras como a biografia de Brecht e os escritos do próprio Piscator, percebi neste ponto a grande problemática em ambas as práticas artísticas: o público que atingiam era homogêneo, formado, na sua grande maioria, por profissionais liberais, artistas e intelectuais. Ora, se vislumbravam uma “revolução política” naquele contexto, mais do que nunca era preciso que saíssem do edifício teatral, de modo a buscarem um ambiente mais heterogêneo – onde a possibilidade de embate de ideias fosse maior e, por conseqüência, a chamada “tomada de consciência” se fizesse mais eficaz. Brecht, de certa forma, fez isso quando foi para a área cinematográfica. Mas daí já não era mais teatro...

c) Abordagens Contemporâneas

Em virtude das problemáticas identificadas por mim nas correntes teatrais acima, e por perceber a mudança de paradigmas que vinha ocorrendo nas últimas décadas, não satisfeita, decidi ir em busca de abordagens contemporâneas sobre o tema. Assim, cheguei aos estudos de Jorge Dubatti, Hans-Thies Lehmann e Ileana Diéguez.

Para Dubatti, o teatro sempre produziu sentido político. A relação entre ambas as esferas pode ser explicada como

toda a prática ou ação teatral (nos diferentes aspectos e níveis que envolvem a atividade teatral) produtora de sentido social num determinado campo de poder (relação de forças), em torno dessas estruturas de poder e sua situação em dito campo, (...) sentido que

implica um ordenamento dos agentes do campo em amigos, inimigos, neutros ou aliados potenciais. A crise do “teatrista explicativo”. (DUBATTI, 2012, p. 153, tradução nossa)⁵⁸

O político está em toda parte, na medida em que a ação humana gera sentido social num campo de poder. Analisando as formas contemporâneas teatrais na Argentina, ele percebe que as novas práticas têm se preocupado em construir dispositivos que, através da ausência ou do vazio, estimulem o público a produzir sentido a partir de experiências em si e no mundo. Tal procedimento vai de encontro ao que ele chama de “teatro explicativo”, no qual se expõem pedagogicamente ou se ilustram ideias preexistentes de partidos políticos e correntes ideológicas. Por isso, ele prefere utilizar a expressão “capacidade política do teatro” (2012, p. 157). Dubatti conclui que a função fundamentalmente política no teatro da contemporaneidade é

(...) a formação de subjetividade pelas práticas, a experiência e a produção de sentido. O teatro transforma-se, desta maneira, numa ferramenta inevitável da batalha cultural contra o avanço da desumanização, da injustiça e do vazio em nossa vida de todos os dias. (Idem, *ibidem*, p. 160, tradução nossa)⁵⁹

Em suma, teatro como espaço para subjetividades, atravessando desta maneira todas as dimensões da vida humana.

Já Lehmann, partindo da premissa de que o elemento político não vem simplesmente pela abordagem de temas políticos ou de um conteúdo político, entende que a questão do político no teatro é uma prática de exceção, e não de regra.

Incontestável é um fato pragmático e óbvio: o discurso com intenções políticas cai no vazio porque o teatro como tal evidentemente perdeu totalmente o seu lugar político de outrora. Ele nem articula o que é político como um centro de articulação e domínio de conflitos

⁵⁸ *toda la práctica o acción teatral (en los diferentes aspectos y niveles que involucra la actividad teatral) productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de estas estructuras de poder y su situación en dicho campo, (...) sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales. La crisis del “teatrista ilustrado”.*

⁵⁹ (...) *la formación de subjetividad por las prácticas, la experiencia y la producción de sentido. El teatro se transforma, de esta manera, en una herramienta insoslayable de la batalla cultural contra el avance de la deshumanización, de la injusticia y del vacío en nuestra vida de todos los días.*

comunitários (como na antiga pólis), nem conservou seu papel como instituto de formação de identidade nacional. (...) Ele nem pode e nem quer continuar a servir como instrumento de propaganda de classes ou de outro tipo político (cuja eficácia permanece duvidosa até mesmo para a era de ouro do teatro político, dos anos de 1920), nem poderia tentar fazê-lo, pois os interessados confiam, por bons motivos, em outras mídias. (LEHMANN, 2009, p. 4)

Lehmann atenta também para o caráter moralista que muitas das peças tidas como políticas possuem. Sua crítica a elas reside no fato de que o discurso moral torna o espectador um juiz, em vez de deixá-lo experimentar “os pressupostos vacilantes do próprio julgamento, o que seria a verdadeira chance do discurso estético” (2009, p. 10). Para ele, “mostrar no teatro o que é moral, não é moral”, e “afirmar no teatro o que é político, não é político” (2009, p. 31): um teatro feito para um grupo reafirmar suas convicções não apresenta o fator de transgressão e, portanto, não é político. Sendo assim, como estratégia para atingir o político no teatro, ele formula a ideia de rompimento, ou também chamado de deslocamento da percepção do espectador, pois “o político é o modo como você trabalha a percepção” (LEHMANN, 2003, p. 9). O importante, segundo seu ponto de vista, é provocar esse deslocamento, ou em outras palavras, causar um “estranhamento” no público perante a realidade concreta, não havendo obrigatoriedade de a obra estar de acordo a um ideal político específico. Ao se sentir incomodado, o espectador reflete, tornando-se consciente da espetacularização presente na vida cotidiana. A interrupção ou o “rompimento do presente” (LEHMANN, 2009, p. 13) leva ao susto, ao que não é digerível, revelando assim o “abismo da discursividade e da racionalidade política” (2009, p. 13).

(...) Na medida em que o teatro expõe o político a um abalo de seus fundamentos, ele age na verdade de forma potencialmente política, utiliza seu espaço do que é poético e fictício, do jogo, da irresponsabilidade da forma do possível. Ele não faz jus a sua responsabilidade política e democrática através de imposição e afirmação moral (...). (Idem, *ibidem*, p. 31)

Esta relação de interrupção remete também ao que Lehmann denomina de “aura de possibilidade”: o espectador passa, então, a construir sua visão frente

ao que está sendo mostrado, e o teatro se torna um lugar de possibilidades, de “situação provocadora a todos os envolvidos” (LEHMANN, 2007, p. 172).

Em consonância a estas questões, Ileana Diéguez trata da “desautomatização” do olhar do espectador, tirando-o da zona do conforto. Para tanto, é preciso construir uma linguagem no nível da metáfora e do simbólico, a fim de não reduzir a ação em “testemunho político” (isto é, em caráter habitual de protesto, no qual os discursos costumam ser mostrados tais como são). Uma prática que persiga a subversão da subjetividade, produzindo um jogo que a revele. Esse tipo de linguagem desloca a reflexão, causando uma espécie de “estranhamento”.

As mediações entre o estético e o político têm sido delineadas com insistência em termos de relevância, como se a elaboração estética existisse em detrimento do político ou como se a projeção política rebaixasse o estético. Não poderia afirmar que a chamada “arte política” somente tem valor testemunhal. Penso que toda arte é política, não me referindo ao “político” em termos de discurso ideológico. A estetização do político hoje não se define como expressão de projetos totalitários e muito menos fascistas, mas pela elaboração das ações cidadãs ao envolver dispositivos artísticos que diferenciam-se da linguagem habitual do protesto. Tendo estas ações uma representacionalidade política própria, é no estranhamento e na produção de linguagens simbólicas/metafóricas que elas alcançam um *potens* e transformam-se em gestos extracotidianos que desautomatizam as gesticulações políticas comuns. (DIÉGUEZ, 2011, pp. 183-184)

Como se pode notar, há diferentes entendimentos a respeito de “teatro político”, cada qual com sua especificidade. Buscando me referir a um tipo de teatro que questionasse a ordem social vigente, e visando à mudança de sociedade, os conceitos de que mais tomei partido foram as de Dubatti, de Lehmann e de Ileana, pois eles trouxeram à luz a questão do teatro político como fator de desestabilização, de provocação, de deslocamento da percepção do espectador, ao mesmo tempo sendo espaço para a subjetividade e para o lúdico.

1. ROTATÓRIA DO DISCURSO SOCIAL

1.1 Arte como Resistência Política

Adentrei ao mundo do teatro por consequência de um livro que mudou minha vida. Como eu era uma pré-adolescente muito acanhada, vivia na biblioteca da escola. Lá era meu refúgio. Determinado dia, tomei de empréstimo uma obra que tratava sobre a Revolução Cubana. Ao longo de suas páginas, fascinei-me principalmente pelas descrições da tomada de Sierra Maestra pelos “barbudos revolucionários” e pelos discursos poéticos e contundentes de Che. Ao terminá-lo, ficava imaginando uma América Latina unida, mas sem entender muito bem o porquê de não estarmos juntos ainda em questões políticas... Depois de um tempo, refleti bastante, analisei a conjuntura político-social daquele momento, e decidi o que eu queria: desejava mudar o mundo. Não por armas, porque nunca consegui me imaginar sendo combatente de guerra. Vislumbrei uma revolução através da arte, pois partindo do micro, aos poucos, poderia atingir o macro. Tentei o desenho... Não conseguia reproduzir nem um simples vaso de flores. Tentei a música, mais especificamente o violão... Não me identifiquei com o instrumento, me sentia solitária demais. Aí tentei o teatro, justo eu, que era tão tímida para falar em público. Creio que não podia ter escolhido linguagem artística melhor para os meus objetivos, pois segundo Boal, o teatro

(...) não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: importa que é uma ação. (BOAL, 2013, p.124)

E assim, passei a frequentar uma oficina de teatro. O desejo de mudar o mundo é o que me move até hoje, porque acredito que o homem, antes de tudo, é um ser pensante que algum dia reconhecerá “suas próprias potencialidades e as do seu mundo” (MARCUSE, 1988, p. 20).

(...) o desenvolvimento da produtividade capitalista freou o desenvolvimento da consciência revolucionária. O progresso tecnológico multiplicou as necessidades e as satisfações, e a utilização deste progresso tornou as necessidades e também a satisfação das mesmas, repressivas: estas é que garantem a submissão e o domínio. O progresso da administração reduz a dimensão em que os indivíduos

ainda podem estar “consigo-mesmos” e ser “por-si-mesmos”, transformando-os em totais objetos da sua sociedade. O desenvolvimento da consciência torna-se uma prerrogativa perigosa de “marginais”. (Idem, *ibidem*, p. 405)

A arte pode ser vista como uma potência de resistência política. De acordo com o tema, Walter Benjamin, no ensaio “A Obra de Arte da Era da Reprodutibilidade Técnica”, parte da seguinte premissa: de que a obra artística está perdendo o seu valor devido à capacidade adquirida de ser reproduzida em escala industrial. Aqui, a palavra “valor” se refere ao que ele chama de “aura”, isto é, de autenticidade, de essência de uma obra. Benjamin chegou a esta problemática, principalmente, pela popularização da fotografia e do cinema nas primeiras décadas do século XX.

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa em nossos dias. (BENJAMIN, 2011, pp. 168-169)

Segundo sua visão, se antes havia um domínio dessa obra sobre o espectador, numa relação denominada de “aurática”, a partir de então o modo de recepção se tornou “expositivo” (não mais calcado na fruição, mas sim no choque, na confrontação com a obra). Com a reprodução em escala industrial e a perda dessa autenticidade, a arte deixou de ter uma função ritualística.

O que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Como esse testemunho repousa sobre essa duração, no caso da reprodução, em que o primeiro elemento escapa aos homens, o segundo - o testemunho histórico da coisa - encontra-se igualmente abalado. Não em dose maior, por certo, mas o que é assim abalado é a própria autoria da coisa. (Idem, *ibidem*, p. 225)

Benjamin relaciona tal problemática ao desaparecimento gradual da experiência autêntica (*Erfahrung*). A experiência, conforme sua ótica, sustentava-se na tradição ritual e litúrgica que, por sua vez, envolvia o espaço-tempo de um tipo de saber além do racional. A tradição era uma maneira de contextualizar um mundo de vida, posto que contemplava um conjunto de representações condicionantes do modo de saber e fazer de determinadas comunidades, bem como da maneira dos indivíduos de se relacionarem entre si. Toda a experiência se configurava, assim, como “matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva” (2011, p. 105). Para Benjamin, essa pobreza da experiência autêntica consiste na impossibilidade de elaboração e comunicação da experiência coletiva e visceral, sendo isto uma evidência dum modo de sentir próprio da Modernidade. Conforme o autor, nos tempos modernos, a experiência foi substituída pela experiência inautêntica (*Erlebnis*), caracterizada pela vivência do indivíduo isolado.

No ensaio “O Narrador”, de 1936, Walter Benjamin procura investigar o papel que a narração tinha para as sociedades pré-modernas, e os fatores que acarretaram no seu enfraquecimento, acentuando desta forma uma perda de experiência. Segundo o entendimento *benjaminiano*, narração era a “faculdade de intercambiar experiências” (2011, p. 197), a qual tinha como matéria-prima a vida humana ou, em outras palavras, a experiência. Nessas sociedades pré-modernas, a narração funcionava como fator de amálgama social. Por meio da transmissão de lições de questões práticas da vida, ela se dava na forma de conselhos ao ouvinte. De fato, o saber existencial e coletivo era transmitido oralmente pelos narradores.

O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. (Idem, *ibidem*, p. 221).

A narração, a qual não se tratava de simples relato (mas tinha por proposta a continuidade de uma história que não cessava), pressupunha uma

comunidade de vida e de discurso entre o narrador e o ouvinte. Esse caráter comunitário apoiava-se numa organização pré-capitalista. No ritmo do trabalho artesanal, havia tempo para narração (ao contrário do ritmo frenético do trabalho industrial). Analisando os fatos, ele conclui que a perda da transmissão de experiências deriva da perda do sentido de uma “sabedoria ancestral”, do estilo de vida da sociedade capitalista moderna (que privilegia a pressa e o imediatismo), e da escassez de experiências coletivas (como ritos e festividades), em suma, do “declínio de uma tradição e memória comuns” (GAGNEBIN apud BENJAMIN, 2011, p. 11), os quais garantiam a experiência coletiva num universo de prática e linguagem partilhadas. A tradição de dizer a verdade sobre o mundo e de fornecer orientação à existência foi perdida.

Apesar disso tudo, à luz das reflexões, Walter Benjamin percebe que o teatro ainda mantém o caráter aurático e, portanto, de tradição, pois nada contrasta mais radicalmente “com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica” (2011 p. 180) que a arte teatral, cuja característica principal é a atuação sempre originária do ator. No entanto, creio não ser somente esse o motivo responsável por manter o caráter artesanal do teatro (tornando-o, conseqüentemente, uma potência de resistência política). Conforme Dubatti (2012), o teatro é um acontecimento que produz entes no seu acontecer, ligado a uma cultura vivente, e que pressupõe a presença aurática de corpos. Conclui seu pensamento afirmando que, em virtude de remeter a uma ordem ancestral, o teatro é aurático por excelência.

Diferentemente do cinema, televisão, vídeo ou fotografia, o teatro exige a participação dos artistas e técnicos ao acontecimento convival com os espectadores e, por não admitir reprodutibilidade técnica, o teatro é o império por excelência do aurático (Benjamin). (DUBATTI, 2007, p. 61, tradução nossa)⁶⁰

No meu entendimento, o teatro de rua catalisa todas estas questões levantadas por Benjamin, principalmente pelo fato de sua produção ainda se

⁶⁰ *A diferencia del cine, la televisión, el video o la fotografía, el teatro exige la concurrencia de los artistas y los técnicos al acontecimiento convival con los espectadores y, en tanto no admite reproductibilidad tecnológica, el teatro es el império por excelencia de lo aurático (Benjamin).*

dar de maneira bastante artesanal⁶¹, por se configurar como uma tentativa de suscitar um sentimento de comunidade no espaço urbano, e por ainda ser um meio da figura do narrador *benjaminiano* não desaparecer⁶². Carreira aponta ainda que

observando o teatro de rua nos atuais núcleos urbanos dominados pelos meios de comunicação de massas e as inúmeras possibilidades informacionais disponíveis, o teatro de rua aparece como um evidente fenômeno anacrônico próximo do universo artesanal. (CARREIRA, 2007, p. 65)

1.2 O Caráter Transgressor⁶³ do Teatro de Rua

Há 6 anos venho feito teatro de rua como atriz e/ou diretora. Por conta dos festivais da área, tive a oportunidade de me apresentar em diversos lugares do Estado e do país. A citação abaixo ilustra bem a realidade deparada por mim.

À saída da cidade, caminharam por um longo trecho de acostamento em obras, em busca do que parecia um bom ponto de espera, um posto de gasolina adiante; operários intrigados diante daquelas duas figuras cabeludas, e malvestidas de uma forma diferente, perguntaram o que eles faziam da vida. 'Teatro', respondeu o amigo. "O que é Teatro?", insistiu um deles, sinceramente curioso. 'Uma espécie de circo', ele respondeu, depois de gaguejar um pouco, confuso. Sentiu-se mal - uma estranheza bruta entre dois mundos. Como alguém pode não saber o que é "teatro"? (TEZZA apud MATE, 2011, p. 7)

Para a maior parte das pessoas com as quais pude conversar após alguma apresentação, aquela havia sido sua primeira vez como espectadoras de teatro. Então, levando-se em conta a questão da socialização do fenômeno artístico numa sociedade tão desigual economicamente como a nossa, o seu

⁶¹ Muito em virtude da grande dificuldade de se conseguir patrocínios, além da própria escassez de políticas públicas para a área.

⁶² Tanto é verdade que os chamados "contadores de histórias", assim como os jograis, os bufos e os bobos da corte foram a gênese de uma "cultura específica da praça pública" (BAKHTIN, 2010, p. 3), a qual abarcava uma cultura não-oficial, isto é, exterior à Igreja e ao Estado.

⁶³ Transgressão entendida como desobediência a uma ordem de valores socialmente estabelecida.

alcance se faz imenso. Ilo Krugli⁶⁴ também percebe o teatro de rua como a forma mais democrática, onde

(...) o público é a própria arquitetura, cenário, censura, tempo, celebração. Crianças, jovens, adultos, 3ª, 4ª, 5ª idades, a família, passantes, polícia, comerciante e ladrão. (KRUGLI, 2010, p. 45)

Procurando aprofundar a questão do potencial de contestação política do teatro de rua, Carreira (2005 e 2007) o ramifica em duas tendências principais: pelo seu discurso e pelo seu espaço para o lúdico. A primeira se refere à condição de marginalidade ocupada pelo teatro de rua. Ora, numa sociedade que tenta enquadrar as manifestações artísticas num “princípio hierárquico espacial” (CARREIRA, 2007, p. 42), ele acaba por ser transgressor.

As intervenções espetaculares que propõe a desconstrução do discurso do espaço rigidamente ordenado e da regulação legal do veicular e de pessoas, por exemplo, representam sempre uma espécie de ruído com o qual a instituição busca conviver (...). (Idem, *ibidem*, p. 42)

Rompendo o uso cotidiano da rua, o teatro de rua recria nela um novo espaço, no qual os pedestres se transformam em espectadores.

(...) o público do teatro de rua é fundamentalmente um público accidental, que presencia o espetáculo porque se encontra casualmente com este acontecimento. Por princípio, a relação do público com o espetáculo de rua está condicionada pela surpresa e alteração das expectativas ou até mesmo pela inversão desta quanto ao uso da rua. (Idem, *ibidem*, p. 49)

A segunda tendência analisada por Carreira é baseado no seu entendimento de que a rua é o espaço para o lúdico, para a liberdade, para o jogo. Segundo Johan Huizinga, o jogo é uma atividade voluntária, com função significativa,

exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma

⁶⁴ Argentino nascido em 1930, vive há mais de 60 anos no Brasil. É integrante fundador de um dos grupos mais duradouros no país, o Ventoforte, criado em 1974.

consciência de ser diferente da vida cotidiana.
(HUIZINGA, 2004, p. 33)

O jogo leva à criatividade e à fantasia. Ora, nada mais questionador e subversivo que a experiência lúdica numa sociedade repleta de regras. Ele

(...) se faz transgressor, porque a mobilização da energia lúdica coletiva questiona os códigos e as regras sociais estabelecidas. Ao se materializar na superfície do ser social, o jogo se plasma em manifestações culturais de ruptura da ordem vigente.
(CARREIRA, 2007, p. 39)

A rua, por ser espaço de convivência, permite ao indivíduo desfrutar “de um anonimato que o libera do compromisso pessoal” (2007, p. 38). O maior exemplo de jogo de rua é o carnaval, pois ele apresenta um mundo às avessas, bem como rompe com tudo o que é institucionalizado.

É esta característica de ruptura, própria do comportamento oriundo do jogo, que provoca que o espaço da rua seja considerado estratégico pelos organismos encarregados de manter a ordem social. Por isso o teatro de rua, ainda que não possa alcançar a dimensão do descontrole do carnaval ou a força avassaladora das grandes manifestações sindicais, explicita a possibilidade de ruptura ao provocar o jogo e ao convidar aos transeuntes a participar da criação – ainda que momentânea – de uma nova ordem. (Idem, *ibidem*, p. 40)

Carreira conclui seu pensamento compreendendo que, pelo fato de o teatro de rua ser um fenômeno do espaço de convivência do cotidiano, no qual há uma “estreita relação entre o acontecimento teatral e o horizonte da cidade” (2007, p. 40), e cujos espectadores jamais se sentem enclausurados, ele sempre significará uma promessa de ruptura. Durante as “conversas informais”, o sentido político do teatro de rua foi abordado de alguma maneira. Para Marcelo Bones, o teatro de rua possui o sentido de mudança de sistema, residindo nisto o seu caráter de transgressão.

(...) Eu quero atingir um certo nível de sensibilidade das pessoas, de forma que esta sensibilidade esteja colocada à serviço de uma mudança de sociedade. Aí tem várias formas de se fazer isto. E eu acho que o teatro de rua tem sentido de ser político porque ele quer uma mudança da sociedade. E eu acho que quanto mais ele se distancia do discurso da mudança

da sociedade, mais ele transforma a sociedade e sensibiliza pra mudança (...). (BONES, 2012)

Hamilton Leite percebeu a questão por outro viés. Para ele, o indivíduo deve ter consciência do seu desejo como artista e cidadão quando vai para a rua (um sentido ideológico), e não motivado por outras peripécias de cunho mercadológico ou acidental (como o de não ter espaço para se apresentar).

(...) Então, tendo isso claro, ele é extremamente político. (...) Mas também tu podes fazer um teatro de rua que não seja político, ou seja, se tu não tens essa clareza de como tu colocas esse trabalho neste lugar, e como tu te relacionas com essas pessoas que circulam neste lugar... (...) O grande fundamento do teatro de rua é unir o político (no sentido de acesso à democratização da arte, de acessibilidade) com o artístico... Esta é a função do teatro de rua. (LEITE, 2012)

Rogério Lauda⁶⁵ teve uma abordagem mais metafísica, digamos assim, aproximando-se bastante do sentido de Benjamin para questões como experiência e ancestralidade. No entanto, acredito ser preciso explicar brevemente no que ele se baseou a fim de compreender seu pensamento. Durante um seminário no IV Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre em 2012, Amir Haddad utilizou a expressão “gesto ancestral” para tentar explicar o gestual do ator de rua. Segundo Amir, tal gesto se referia não à qualidade da execução da gestualidade em si, mas sim a um impulso, a um desejo, a uma força que move o indivíduo a querer estar na rua se expressando. Ele denominou de “gesto ancestral” justamente por acreditar que esse desejo vem de algo anterior à figura do ator. Em virtude do anseio de se relacionar com as pessoas, o ator “cresce” na rua, “abre” seu olhar, “expande” seus movimentos. Inspirado por tais ideias, Lauda relaciona o caráter transgressor do teatro de rua ao “gesto ancestral”, pois

na rua está todo mundo, não é uma fatia da sociedade (...). Porque a pessoa que vê aquilo ali vai identificar no seu interior esse ser ancestral que está nele próprio, e que foi perdido pelas mil maneiras e bloqueios que a sociedade impõe... E como esse ser é

⁶⁵ A conversa na íntegra, feita por mim, consta na publicação do Ói Nós Aqui Traveiz chamada Cavalo Louco, edição n. 13. Também pode ser acessada no seguinte link: http://issuu.com/terreira.oinois/docs/cavalo_louco_13

perceptível, o ator de rua tem que resgatar esse ser (esse gesto ancestral) para poder se expressar na rua. E é através desse ser ancestral que o transeunte vai reconhecer e vai perceber aquilo que é latente nele, porque a sociedade não permite que exista, entendeu? A sociedade dificulta a expressão desse ser latente que todos nós temos... E o artista de rua tem que recuperar esse ser (...) para que as pessoas possam entender o que ele está dizendo. E o que ele está dizendo basicamente, o mais importante que ele está dizendo, use os recursos que usar, (...) é que há um ser em todos nós que está querendo se expressar, e que precisa se expressar... É o que nos faz viver... À medida que esse ser consiga se expressar, aí vivo ele se tornará... E todos nós queremos isso, queremos viver fartamente... Então, à medida que esse ser é dificultado de se expressar pelas instituições que a gente criou na sociedade para regular uma vida coletiva, (...) o ator de rua é o mais revolucionário possível. Não existe uma forma mais revolucionária de arte, mais direta nesse sentido, porque toca no subconsciente, no ser latente que está todos em nós, e que vem antes da sociedade... (LAUDA, 2012)

Em outras palavras, conforme Rogério Lauda, o caráter transgressor do teatro de rua reside no seu sentido intrínseco de livre expressão do ser humano, cujo sistema político-econômico vigente insiste em controlar.

1.3 O Sentido do Convívio na Praça Pública

Seguindo essa lógica de raciocínio, se há o “gesto ancestral” do qual Amir Haddad tratou, creio existir também a “experiência ancestral”. Ela se refere a um desejo inerente do ser humano em estabelecer relações e momentos de afeto no espaço público aberto. Quem faz teatro de rua sabe do que estou dizendo... Percebo essa “experiência ancestral” como uma forma do conceito *benjaminiano* da experiência autêntica (Erfahrung) se manifestar na contemporaneidade. Experiência, celebração, sociabilidade... Palavras mágicas que mobilizam pelo menos boa parte dos artistas de rua.

Eu gosto de ver o teatro de rua de uma maneira alegre e que tenha um papel de recuperação desse espaço que a gente perdeu dentro da cidade, que é a rua. (...) Nesse momento eu sinto que essa proximidade que o teatro de rua tem, de fazer sua representação no mesmo piso que o público está, é uma maneira que o artista tem de falar com seu semelhante de uma forma muito direta. Esse diálogo se estabelece com o público

é forte porque quando um ser humano fala diretamente com outro ser humano, não tem como o diálogo não se estabelecer. (...) A nossa intenção é recuperar o espaço da rua como espaço de confraternização e criar o éden no meio do caos... (ANDREAZZA, 2010, pp. 47-48)⁶⁶

O teatro de rua aparece aqui como fomentador do convívio humano. Analisando por esse aspecto, André Carreira crê que a ritualidade do teatro de rua se expressa e se fundamenta na liberdade de reunião e de expressão. A cerimônia é materializada pela comunhão entre os atores e o público acidental, sendo por isso um fenômeno de ruptura momentânea de condutas do uso do espaço urbano.

O teatro de rua contemporâneo busca significados relacionados com a percepção da perda dos espaços de encontro característica da vida contemporânea. (CARREIRA, 2007, p. 48)

Não há como pensar o convívio na praça pública, metáfora para designar esse espaço para o encontro, sem abordar a noção de “convívio teatral”, de Jorge Dubatti. O convívio teatral ou acontecimento convivial é

(...) a reunião, de corpo presente, sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores numa intersecção territorial cronotópica (unidade de tempo e espaço) cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa, etc., no tempo presente). (DUBATTI, 2012, p. 35, tradução nossa)⁶⁷

Isto é, no convívio há uma espécie de grande zona de experiência coletiva e de construção de subjetividades. O convívio possibilita, nesse sentido, o reencontro de uma subjetividade ancestral de unidade, já que ele surgiu na “primeira vez que dois homens se encontraram” (Idem, *ibidem*, p. 38, tradução nossa) ⁶⁸.

Acredito que no teatro de rua as características do convívio teatral se potencializam principalmente pela heterogeneidade de pessoas reunidas. Ao contrário do teatro de sala, onde o espectador se dirige propositadamente até o

⁶⁶ João Carlos Andreazza, ator e diretor.

⁶⁷ (...) *la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente).*

⁶⁸ *primera vez que dos hombres se encontraron.*

edifício teatral, na rua os espectadores são acidentais (salvo exceções). Não há ingressos para pagar, nem regras de “boa conduta” estabelecidas. Tudo isso é proporcionado pelo próprio sentido público que o teatro de rua traz consigo. Mas e o que significa o termo “público”? Basicamente “público” está centrado na ideia de acessibilidade. Richard Sennett (1989), ao analisar a história do termo, mostra que a oposição entre as palavras “público” e “privado” só vieram a aparecer em torno dos séculos XVII e XVIII na Inglaterra e na França. Antes significando o bem comum ou o corpo político, “público” foi ganhando a conotação de sociabilidade. Sendo assim, o domínio público passou a incluir também uma diversidade de pessoas, no qual grupos sociais complexos e díspares tiveram que entrar em contato na região pública inevitavelmente. Foi a época da construção dos grandes parques urbanos, dos cafés e das ruas com finalidade de passeio. Conforme Sennett, a palavra

(...) significava não apenas uma região da vida social localizada em separado do âmbito da família e dos amigos íntimos, mas também que esse domínio público dos conhecidos e dos estranhos incluía uma diversidade relativamente grande de pessoas. (SENNETT, 1989, p. 31)

Já para Hannah Arendt, as experiências públicas compartilhadas são partes constitutivas da noção de vida pública. A esfera pública é muito mais do que o local de visibilidade do real: ela é o lugar de excelência humana, na medida em que permite ao homem se conhecer e firmar sua existência. O público, acrescenta, é principalmente o que “pode ser visto e ouvido por todos” (ARENDDT, 1987, p. 67). Ainda conforme a autora, o termo se centra na ideia de bem comum, partilhado por indivíduos que se relacionam entre si. Com a sociedade de massas, o homem perdeu a capacidade de viver em comum, se limitando ao mero consumo. Arendt defende, contra o consumo da sociedade de massas, uma comunhão dos interesses individuais pela política. Para tanto, salienta a função fundamental da ação humana (política) que sobrevive à história, quando esta se manifesta como presença no espaço público.

Olivier Mongin, por sua vez, percebe que o espaço urbano⁶⁹ é um espaço público na qual se multiplicam relações e se aceleram trocas.

Graças à praça pública, o espaço urbano permite o encontro, até mesmo o confronto, entre a cultura popular e a cultura erudita. (...) A cidade não cede lugar, portanto, a uma oposição entre o sujeito individual, desfrutador de uma experiência corporal sempre reinventada, e uma ação pública organizada; ela gera, pelo contrário, uma experiência que entrelaça o individual e o coletivo, ela se coloca, ela própria, em cena, deitando palcos na praça. A cênica urbana tece o vínculo entre um privado e um público que nunca estão radicalmente separados. (MONGIN, 2009, pp. 36-37)

O teatro de rua, como disse anteriormente, é uma forma dessa “experiência ancestral” se dar na atualidade. “Arte aurática” em potencial, ele suscita a sociabilidade, colocando lado a lado indivíduos das mais diferentes vivências e condições financeiras, sem qualquer tipo de restrição. Uma prova concreta disto é a formação da conhecida “roda” durante um espetáculo de teatro⁷⁰. Se um transeunte interrompe seu trajeto para observar o que se sucede, certamente os outros também o farão, formando logo em seguida (e espontaneamente) uma roda no espaço. Não acredito que seja só por uma simples curiosidade: o homem carrega consigo uma ânsia por sociabilidade, por compartilhamento de experiências, mesmo que ele esteja tão afastado de sua essência. Faz parte da sua memória atávica. Numa leitura mais política, percebo a “roda” como um desejo inerente do indivíduo por igualdade de relações, de não-hierarquização, de ciclo, de vida... Amir Haddad vai ao cerne da questão do teatro de rua como uma arte pública⁷¹:

(...) Nós temos que colocar nossa capacidade criativa, o que temos de melhor, a serviço da comunidade, com temas que tenham uma repercussão. E isso é uma preocupação do teatro público. Nós somos teatro

⁶⁹ “(...) espaço urbano, espaço da cidade, espaço do seu sujeito e de seus modos de significar, com sua materialidade própria. Espaço material (político-simbólico), sócio-histórico, com uma quantidade de sujeitos (significantes) vivendo dentro”. (ORLANDI, 2001, p. 24).

⁷⁰ Há grupos de teatro de rua que sugerem outras disposições geométricas no espaço como quadrado, triângulo, losango. Geralmente procuram demarcar no chão (com giz, água, corda ou outro material) o formato que desejam. No entanto, percebo que se o espetáculo não possui uma demarcação no espaço, os espectadores formam espontaneamente uma roda.

⁷¹ Conceito oriundo das artes plásticas. Num sentido literal, refere-se às obras acessíveis a todo e qualquer cidadão. Amir Haddad parte do princípio de que as artes cênicas de rua são artes públicas e merecem um tratamento diferenciado por parte do Poder Público.

público, pensamos e temos questões de quem se propõe a fazer um teatro público. É pra falar pra toda população sem distinção de classes. (...) Não fazemos nossa arte para o mercado. Tudo que pensamos não é privado, não é pra nos vender. (...) Nós oferecemos nosso coração, a nossa alma, queremos falar para todo mundo, e queremos o espaço livre, aberto. (...) Estamos “desprivatizando” nosso afeto, o nosso saber, o nosso corpo, nossa sexualidade, nossa ação. Nós somos a possibilidade de um mundo “desprivatizado”. (HADDAD, 2011, p. 107)

Em suma, o teatro de rua como “desprivatização dos afetos” é uma forma do sentido de convívio no espaço público perdurar na atualidade.

1.4 A Perda da Experiência Urbana

Porto Alegre, março de 2013⁷².

(E, durante um final de tarde de sábado cinzento, na saída de um ensaio, me sentindo um tremendo fracasso... Triste, num caos criativo, desiludida com o mundo e com as pessoas... Enquanto caminhava pela Cidade Baixa, indo a pé pra casa, uma mulher negra, por volta dos seus 30 anos, magra, estatura mediana, de cabelo curto, com roupas bem simples e de dentes bem brancos, ao que tudo indica uma moradora de rua, me pára e me olha com seus olhos bem vivos e escuros:)

- Ô moça, tu não quer me dar um dinheiro pra eu ir aqui no mercado?

(Antes que eu esboçasse uma resposta, ela me interrompe e diz:)

- É que sabe o que é? É que eu tô grávida (ela passa a mão no seu ventre, o qual dá indicativos de uma gestação de 5 meses), e sabe o que é... Não vou te mentir... Não é pra comprar comida, não... É que eu acordei com uma vontade louca de comer chocolate... Faz tanto tempo (os olhos dela brilham ao falar do seu desejo) que não sei o que é comer um chocolate!

(Neste exato instante, não sei bem por qual motivo, desato a chorar com um aperto muito forte no peito.) Ô moça, mas por que tu tá chorando? Não precisa ficar assim não. (A mulher, talvez ela nem saiba a razão, também passa a chorar. Nós duas, no meio da rua, nos olhando, indo às lágrimas juntas, e rindo juntas também, nesse misto de choro e alegria que nos tira a noção do tempo, enquanto os transeuntes passam, enquanto os carros passam, enquanto o mundo segue seu fluxo normal acelerado. Transcorrido algum tempo assim, já com olhos inchados do choro, eu abro a minha

⁷² Texto escrito por mim após um ensaio do experimento. De certa forma, tentei por meio da minha vivência explicar o que entendia por experiência urbana.

bolsa, pego algumas moedas e lhe dou. A moça chora de emoção, chegando a pular de felicidade igual a uma criança. Ela, então, me agradece profundamente. E eu sigo meu caminho, ainda com as lágrimas nos olhos. Saio, mas com o “fio invisível” me ligando àquela mulher, a qual não sei de onde veio, nem sei para onde vai, mas cuja situação ficará eternamente gravada na minha memória. O nosso choro não foi por piedade ou por algum sentimento “cristão”, por assim dizer. Foi porque nos reconhecemos. Nos reconhecemos como seres humanos, como ângulos diversos de um mesmo espelho, como duas faces da mesma moeda. Isto é rua: a possibilidade para encontros.)

Espaço urbano: “espaço material concreto” (ORLANDI, 2001, p. 12), espaço simbólico de sujeitos e de significados. Em termos gerais, o espaço urbano é o conjunto de diferentes usos da terra sobrepostos entre si (CORRÊA, 1999). Tais usos definem áreas como o centro da cidade, as residenciais e industriais, as de lazer, as reservadas para futura expansão, dentre outras, e seu conjunto de usos compreende a organização espacial da cidade. No entanto, ao contrário do que aparenta, ele é “fragmentado e articulado, reflexo e condicionante social, um conjunto de símbolos e campo de lutas” (1999, p. 9), assim como a própria sociedade em uma de suas dimensões. Ainda conforme o autor, o espaço urbano gera uma complexa rede de vínculos e relações sociais, sendo ao mesmo tempo reflexo do social e condicionante da sociedade. “Esse condicionamento se dá através do papel que as formas espaciais cumprem na reprodução das condições da vida social” (1999, p. 9).

Olivier Mongin compreende o urbano como um participante ativo do espaço citadino (isto é, não contemplativo), onde prevalece a relação circular entre o centro e a periferia.

A cidade entendida como experiência urbana é polifônica. Ela é primeiramente uma experiência física (...). A experiência urbana é, depois, um espaço público onde corpos se expõem e onde se pode inventar uma vida política pelo viés da deliberação, das liberdades e da reivindicação igualitária. (...) Ora, essa experiência multidimensional não separa o público e o privado, mas os associa. (MONGIN, 2009, pp. 29-30)

Por ser multidimensional e por não se resumir somente ao território, ela desenvolve um “processo poético, um espaço cênico e um espaço político” (2009, p. 39). Ele completa sua ideia afirmando que a experiência urbana possui, mas do que nunca, um sentido político.

E com razão, a condição urbana exige que a ligação entre um dentro e um fora, exigência tanto mental quanto física, seja sempre reconduzida. O acesso ao território é indissociável de um imperativo de mobilidade que lembra que a experiência urbana não se inscreve em uma barreira, mas que ela é uma libertação que deve tornar possível entrada e saída, superação de limites. (Idem, *ibidem*, p. 228)

Conforme José Guilherme Magnani, a experiência urbana pressupõe o convívio humano que, por sua vez, traz consigo a experiência da diversidade, do encontro entre desconhecidos, da troca entre diferentes, do reconhecimento de semelhantes, da multiplicidade de usos e olhares - tudo regulado por normas também públicas. No entanto, as cidades têm sofrido um processo de replanejamento urbano e social tão aguda, que a rua vem sendo expropriada aos indivíduos. Assim, configurando-se como um local de exacerbados contrastes, nela há fragmentação e compartimentação de espaços de moradia e vivência.

Além disso, há uma “verticalização das relações horizontais na cidade” (ORLANDI, 2001, p. 14). O espaço social se tornou hierarquizado. Em tal processo de verticalização, as diferenças ocorridas em níveis de dominação impedem a convivência. A organização social a reflete por meio da separação de regiões e pela determinação de fronteiras nem sempre visíveis concretamente, mas sim pertencentes ao imaginário social. Segundo o autor, “relações sociais são relações de sentido e estas estão, nessas condições, já preenchidas pela sobredeterminação do urbano” (2001, p. 35).

Não restam espaços vazios na cidade, sua realidade estando toda ela preenchida pelo imaginário urbano. Os sentidos de “público” já estão desde sempre suturados⁷³ pelo urbano de tal modo que a cidade é impedida de significar-se em seus não-sentidos, os que estariam por vir, as novas formas de relações sociais, em nossos termos, novas relações de sentidos. Sem espaço vazio (...) não há falha, não há

⁷³ Sutar é uma espécie de costura visando à união das partes de um objeto.

equivoco. Tudo se dá previamente, definitivamente projetado. O apagamento do social pelo urbano desfaz o político, livrando a cidade à violência. (Idem, *ibidem*, p. 14)

Se o espaço comum não é mais regra, espaços unificadores precisam ser criados (MONGIN, 2009). Festas populares, grandes manifestações políticas, eventos culturais... Embora cada vez mais raros, ainda são momentos em que a rua volta a ser o local de encontro. Segundo Marcel Hénaff, é preciso manter o espaço concreto para o corpo (já que a experiência urbana é essencialmente corporal), num espaço de relações. Para reinventar o prazer de estar junto, se faz necessário “reinventar a rua e a praça, esses espaços de marcha e de encontro” (HÉNAFF apud MONGIN, 2009, p. 242). Aí reside o grande desafio do teatro de rua na sociedade contemporânea: a reinvenção permanente desses espaços de encontro apontados por Hénaff. Portanto, o teatro de rua ainda se caracteriza como forma de resistência política.

2. QUARTEIRÃO DAS ESCOLHAS ESTÉTICAS

2.1 Contexto: *Não basta pôr o ovo, é preciso cacarejar!*

A cidade de Porto Alegre está transformada num grande canteiro de obras, muito em virtude das obras alusivas à Copa do Mundo de 2014 no Brasil, mas também fruto de uma plataforma política neoliberal que vem se firmando na prefeitura da cidade na última década. Nunca se ouviu falar tanto em “obras de revitalização urbana”, nos seus benefícios para os cidadãos, no crescimento econômico que elas trarão, e discursos desse tipo. Mas revitalização em benefício do quê e de quem exatamente?⁷⁴ Assim, em 2013, por exemplo, a prefeitura, a FIFA (Federação Internacional de Futebol) e patrocinadores (dentre eles uma famosa marca de refrigerante) inauguraram duas obras nada importantes para o bem-estar da população porto-alegrense: o mascote da Copa (um boneco gigante inflável batizado de “Tatu Bola”) e um conjunto de chafarizes. Tais fatos geraram uma onda de protestos, tanto devido à inutilidade dos objetos inaugurados quanto ao escancarado processo de privatização dos espaços públicos.



O “Tatu-Bola”, mascote da Copa do Mundo no Brasil, antes de ser furado numa manifestação.

⁷⁴ Para entender melhor essa relação entre processo de revitalização e higienização social, ver o blog “Comitê Popular da Copa e Olimpíadas no Rio de Janeiro”.



Brigadianos militares e o boneco inflável durante uma manifestação contra a Copa do Mundo em Porto Alegre, em 2013.



O chafariz localizado no centro de Porto Alegre.



Importante notar o nome da famosa marca de refrigerante nos toldos.

Tendo como pano de fundo esse panorama de ilusório progresso e de tentativa de legitimação de uma determinada plataforma política, mais do que nunca se fez necessário para o Poder Público mostrar seus feitos à população. Ou seja, investir em *marketing* político. Esta ideia remete à noção de “propaganda” que, segundo o “Dicionário de Política”, consiste na

(...) difusão deliberada e sistemática de mensagens destinadas a um determinado auditório e visando a criar uma imagem positiva ou negativa de determinados fenômenos (pessoas, movimentos, acontecimentos, instituições, etc.) e a estimular determinados comportamentos. A Propaganda é, pois, um esforço consciente e sistemático destinado a influenciar as opiniões e ações de um certo público ou de uma sociedade total. (BOBBIO, MATTEUCCI, PASQUINO, 1992, v. 2, p.1018)

Aparecer. Mostrar o que faz. Interagir. Verbos que devem soar como um mantra na cabeça de um governante. Para tanto, ao ser entrevistado por um jornal, o atual prefeito de Porto Alegre, senhor José Fortunati⁷⁵, numa resposta

⁷⁵ Foi vice-prefeito de Porto Alegre de 2008 a 2010. Com a renúncia do então prefeito Fogaça, Fortunati assumiu a prefeitura, permanecendo até 2012. Na eleição de 2012, Fortunati acabou se elegendo em primeiro turno, com mandato previsto até 2016.

bastante franca, mostrou a importância do *marketing* para uma gestão de governo:

Eu já acho que o prefeito tem de botar o ovo e cacarejar. O marketing das ações tem de estar junto com o prefeito. Nós fizemos uma pesquisa e há uma cobrança de que vou pouco às comunidades! Eu! Então, qual é a minha próxima ação? Estou comprando uma caminhonete para montar um gabinete itinerante. Vou botar lá "prefeito na comunidade" em letras garrafais. O prefeito tem de ser visível. (FORTUNATI, 2010)

Parece que Fortunati levou ao pé da letra essa afirmação. Na internet, pude encontrar diversas notícias e fotos relacionadas a atos de inauguração promovidos por ele.



Inauguração de um trecho de 416 metros de uma ciclovia.



Inauguração de um contêiner de lixo na Praça da Matriz.



Inauguração de uma escola de educação infantil.



Pré-inauguração da reforma do Chalé da Praça XV⁷⁶.



Inauguração do voo direto Miami-PortoAlegre.

⁷⁶ Vejam bem: pré-inauguração de uma reforma!



Inauguração da sala do “Departamento do Bancário Aposentado”.



Inauguração de um bicicletário para 32 bicicletas ao lado do Mercado Público.

Além disso, encontrei exemplos de atos de inauguração promovidos por outros governantes.



Inauguração de uma ponte pela atual presidente Dilma Rousseff, e pelo seu antecessor Lula da Silva na cidade de Manaus (Amazonas).



Inauguração de um monumento em homenagem aos 95 anos do Exército no município de Três Corações (Minas Gerais).



Inauguração do calçamento de uma rua no município de Afogados da Ingazeira (Pernambuco).



Inauguração de um cemitério no município de Pedra Grande (Rio Grande do Norte).



Inauguração de um orelhão novo⁷⁷ pelo prefeito, vice-prefeito, presidente da Câmara, dois vereadores e pelo Procurador no município de Caririacu (Ceará).



Inauguração das lixeiras para coleta seletiva no município de Chapadinha (Maranhão).

⁷⁷ Um orelhão novo!



Inauguração de um monumento dedicado à lavagem intestinal na Rússia⁷⁸.



Inauguração da ponte da Barra de Maricá (Rio de Janeiro)...

⁷⁸ Um monumento dedicado ao enema (procedimento referente à lavagem intestinal) foi inaugurado na cidade de Zheleznovodsk, no sul da Rússia. A obra, feita de bronze, mostra o bulbo de uma seringa sustentada por três anjos. Pesa 360 quilos.



...e a funcionalidade da ponte⁷⁹.

Além dessa ideia de *marketing*, tomei como norteadoras do trabalho de criação outras duas palavras típicas do universo do poder político⁸⁰: “demagogia” e “populismo”. Conforme o mesmo Dicionário, o primeiro vocábulo trata

(...) de uma praxe política que se apóia na base das massas, secundando e estimulando suas aspirações irracionais e elementares, desviando-a da sua real e consciente participação ativa na vida política. Este processo desenvolve-se mediante fáceis promessas impossíveis de ser mantidas (...). Assim, era chamado demagogo, na antiga Grécia, aquele que, sendo homem de Estado ou hábil orador, sabia conduzir o povo. (BOBBIO, MATTEUCCI, PASQUINO, 1992, v. 1, p. 318)

⁷⁹ “Depois de mais de três anos em obra e mais de R\$10 milhões gastos para a sua construção, a Prefeitura de Maricá marcou data de inauguração da Ponte da Barra, com pouco mais de 170 metros de extensão (...). Para tentar amenizar e disfarçar tamanho descalabro, há cerca de um mês, máquinas e retroescavadeiras têm efetuado escavações no entorno da lagoa para que, na inauguração, haja água embaixo da ponte e assim a mesma não venha a ser caracterizada como um simples e desnecessário viaduto. Mas, segundo informações, parece que já está tudo pronto para o mega espetáculo circense. Conforme seu estilo, Quaquá, como sempre faz, exigirá a presença dos seus dois mil comissionados, secretários, vereadores, fotógrafos, entre outros. De acordo com ambientalistas, a prefeitura vem praticando crime ambiental ao escavar a margem da lagoa. Segundo eles, caso aconteça uma eventual abertura natural do canal e o mesmo permaneça aberto por muito tempo, pode secar todo o sistema lagunar, pois o mesmo está situado acima do nível do mar”. Fonte: Itaupaçu Site.

⁸⁰ Termo que se refere a quem exerce o poder de governar.

Enquanto “populismo” se refere a

(...) fórmulas políticas cuja fonte principal de inspiração e termo constante de referência é o povo, considerado como agregado social homogêneo e como exclusivo depositário de valores positivos, específicos e permanentes. (...) O Populismo não conta efetivamente com uma elaboração teórica orgânica e sistemática. (...). Para além de uma exata definição terminológica, o povo é tomado como mito a nível lírico e emotivo. O Populismo tem muitas vezes uma matriz mais literária que política ou filosófica (...). (Idem, *Ibidem*, v. 2, pp. 980-981)

Estas definições caracterizavam o principal alvo da minha crítica: aquele governante demagogo, populista ou até mesmo corrupto, mais preocupado em angariar votos para a próxima eleição do que em promover (ou tentar, pelo menos) melhorias significativas à vida da população. Infelizmente exemplos não faltaram⁸¹.

Visando a potencializar o caráter de transgressão política da obra, considerei mais oportuno optar por uma linguagem que me permitisse fugir do “didatismo”, por assim dizer. Não tinha a pretensão de mostrar verdades absolutas ao espectador. Não desejava ensiná-lo o que fazer, nem como agir. No cotidiano ele já é bombardeado com informações sobre o que deve sentir, comprar, vestir...

A arte (...) é política, antes de mais nada, pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outros: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. (RANCIÈRE, 2005)

⁸¹ Muitos deles costumam alcançar elevado grau de popularidade por dominarem uma técnica imprescindível para o tipo de atividade exercida: a arte ou técnica da “retórica” (do latim *rhetorica*). A retórica é a arte ou a técnica para que a comunicação se dê de maneira eficaz e persuasiva (ARISTÓTELES, 1966, e PLEBE, 1978). Ela se desenvolveu no meio político e judicial da Grécia Antiga e, originalmente, tinha por objetivo a persuasão daqueles participantes de uma audiência. Com o passar do tempo, ela passou a significar também a arte de falar bem.

Desse modo, busquei teatralizar o universo político, cujo processo foi composto por três noções principais: “paródia”, “alegoria” e “cerimônia”.

2.2 Elementos da Teatralização do Político

a) Paródia

“A culpa não é do espelho se a cara é torta⁸²”. Nos estudos literários, a paródia é vista como um processo de intertextualização em que se desconstrói ou se reconstrói um texto. Para Affonso Sant’Anna, ela se sustenta nos conceitos de dialogismo⁸³ e desvio. Ele observa ainda que, enquanto linguagem que “se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANT’ANNA, 1985, p. 7), a paródia se configura em um efeito de metalinguagem que o artista pode tanto construir a partir de textos de outros (intertextualidade) como a partir de seus próprios textos (intratextualidade). Intertextualidade e intratextualidade, no entanto, não são elementos típicos do conceito de paródia, já que elas também ocorrem na “paráfrase”⁸⁴ (1985, p. 13). Para compreender seu significado, pode-se considerar a origem grega do termo *para-ode*, a qual tratava de uma ode que subvertia o sentido de outra ode, ou ainda de “uma canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto” (1985, p. 12).

Ao abordar a paródia, Bakhtin (1998) reitera a função do dialogismo na sua construção (cujo resultado ele denominou de “híbrido premeditado”). Com isto, ele procura definir a essência da paródia: por mais que ela dialogue com o texto parodiado, ambos não se confundem. Ele acrescenta ainda que “os gêneros paródicos não pertencem àqueles gêneros que eles parodiam” (BAKHTIN, 1998, p. 377). Sobre o assunto, José Ricardo Cano (2004) acredita que a paródia se desenvolve em três níveis: no da continuidade, dialogismo e subversão:

Continuidade: a criação literária é vista como uma corrente ininterrupta do espírito humano, dentro da qual a paródia pretende inserir-se com a consciência de seu lugar no mundo. Dialogismo: antes de qualquer

⁸² Epígrafe de “O Inspetor Geral”, do Gógol.

⁸³ Dialogismo textual, conforme Bakhtin, basicamente é o nome dado às referências que um texto faz de outro. Nenhum texto é absolutamente original, pois ele sempre carrega consigo marcas de um texto anterior. Por isso se diz que um texto “dialoga” com outro.

⁸⁴ Uma paráfrase é uma reafirmação das ideias de um texto usando outras palavras.

coisa, o texto é discurso, e como tal, não pode subsistir autonomamente, pois constrói-se a partir da interação com outros discursos pré-existentes. Subversão: a criação paródica resulta da repetição com diferença. (CANO, 2004, p. 85)

Conforme Pavis, a paródia compreende um “texto parodizante” e um “texto parodiado” (PAVIS, 2008, p. 278), sendo ambos separados pela “sátira”. A sátira, por sua vez, serve para ridicularizar determinado tema (LUFT, 2000). Para que não se perca a força crítica, o alvo parodiado jamais deve ser esquecido. No caso de “A Inauguração”, pesquisei junto aos atores fontes referentes ao universo do poder político, com vistas de não esvaziar a força satírica da encenação – já que a paródia é como uma deformação do discurso original. Sendo ao mesmo tempo “citação e criação original” (PAVIS, 2008, p. 278), uma relação de intertextualidade é mantida com o pré-texto.

Analisando a configuração cômica do teatro russo, Cavaliere (2009) percebe a paródia como uma irônica transcontextualização, onde ocorre um processo de inversão e de repetição com inversão crítica. Em outras palavras, pressupõe-se uma distância crítica e um movimento de recriação.

Ficam implícitos, assim, um distanciamento crítico e uma sobreposição estrutural de textos que apontam para uma reapropriação dialógica do passado. Este movimento assinala, porém, a intersecção da criação e da recriação, da invenção e da crítica nela implícita, e formula, afinal, um modo particular de consciência histórica que interroga, com seriedade, a forma criada perante os precedentes significantes. Trata-se de focalizar um processo de continuidade estética e cultural, embora por meio de uma espécie de distância crítica instauradora da mudança. (CAVALIERE, 2009, p. 17)

Por se tratar de um procedimento que estabelece a oposição entre o sério e o cômico, entre o cômico e o trágico (CAVALIERE, 2009), sua consequência mais evidente é o riso. Assim, não há como dissociá-los. Para o estudioso Boris Schnaiderman, o mundo do riso é, ao mesmo tempo, completo e incompleto. Se por um lado ele constitui um sistema íntegro que pode ser descrito e caracterizado, por outro, este sistema incompleto exige o seu estudo como parte da cultura de seu tempo. Logo, o riso depende de todo um

ambiente, dos pontos de vista e das representações dominantes nesse meio. Ele tende a ser um padrão para a interpretação do mundo.

Exteriormente, em sua camada superficial, o riso deforma intencionalmente o mundo, faz experimentos com ele, priva o mundo de explicações racionais e ligações de causa e efeito, etc. Mas, destruindo, o riso ao mesmo tempo constrói: ele cria o seu antimundo fantástico que traz em si determinada concepção do universo, determinada relação com a realidade ambiente. Esta relação do riso com a realidade é variável nas diferentes épocas e em diferentes povos. (SCHNAIDERMAN, 1980, pp. 90-91)

Sob essa ótica, o riso deve ser entendido como uma maneira de explicar o mundo, já que ele faculta a apreensão de uma realidade que a razão séria não atinge. Mikhail Bakhtin (2010) o percebe como um elemento que acentua uma cosmovisão desagregadora e cômica do mundo, sendo politicamente anarquista por isso. Através do risível, exprime-se uma verdade a respeito do homem, da história e dos problemas universais que afligem a humanidade. Além de ser uma resposta à cultura oficial, ele liberta o indivíduo “do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos” (BAKHTIN, 2010, p. 81).

O riso não é a forma exterior, mas uma *forma interior* essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso. Esse liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande *ensor interior* (...). O riso revelou o princípio material e corporal sob a sua verdadeira acepção. Abriu os olhos para o novo e o futuro. (...) O riso revelou de maneira nova o mundo, no seu aspecto mais alegre e mais *lúcido*. (Idem, *ibidem*, p. 81)

Concluindo:

Por essa razão o riso, menos do que qualquer outra coisa, jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo. Ninguém conseguiu jamais torná-lo inteiramente oficial. Ele permaneceu sempre uma arma de liberação nas mãos do povo. (Idem, *ibidem*, p. 81)

Reforçando esta ideia, Vladimir Propp (1992), ao analisar as diferentes manifestações do cômico e do riso, principalmente nas festas populares

medievais, chega à conclusão de que o riso se constitui como expressão de protesto contra a “moral ascética opressiva e a falta de liberdade impostas pela igreja, e contra todo o conjunto da estrutura social da Idade Média feudal” (PROPP, 1992, p. 169). Portanto, é consenso de que o riso é transgressor por natureza. Meu objetivo com o experimento, então, estava bem traçado.

b) Alegoria

Etimologicamente, alegoria vem do grego *allegoria*, significando "dizer algo diferente do sentido literal". De uma maneira geral, ela é vista como uma “personificação” de um princípio ou de uma ideia abstrata (PAVIS, 2008, p. 11). Assim, no teatro, uma personagem é revestida de atributos ou propriedades bem definidas (como a foice para a Morte).

A alegoria é usada sobretudo nas moralidades e nos mistérios medievais e na dramaturgia barroca. Ela tende a desaparecer com o aburguesamento e a antropomorfização da personagem, mas volta nas formas paródicas ou militantes do agitprop, do expressionismo ou das parábolas brechtianas. (Idem, *ibidem*, p. 11)

Como figura de linguagem, seu significado é encontrado dentro das abstrações. Em muitos casos, as lições de moral aparecem sob a forma de alegoria. De acordo com o dicionário Aurélio, ela é um “simbolismo concreto que abrange o conjunto de toda uma narrativa ou quadro”, de modo que “a cada elemento do símbolo corresponde a um elemento significado ou simbolizado” (FERREIRA, 1997, p. 27). Indo ao encontro disso, Jameson (2013) acredita que a alegoria consiste na retirada da autossuficiência de significação de uma dada representação.

Essa retirada pode se caracterizar por uma insuficiência radical da própria representação: lacunas, emblemas enigmáticos e congêneres; mas com mais frequência, particularmente nos tempos modernos, ela toma a forma de uma pequena cunha ou janela em uma representação que pode continuar a ter seu próprio sentido e parecer coerente. (JAMESON, 2013, p. 170)

Ele percebe no teatro um espaço privilegiado para “mecanismos alegóricos” (2013, p. 170), visto se tratar de um espaço para representações. Completando a ideia:

A alegoria é, portanto, uma ferida às avessas, uma ferida no texto; pode ser estancada ou controlada (particularmente por uma vigilante estética realista), mas jamais inteiramente eliminada como possibilidade. (Idem, *ibidem*, p. 170)

O entendimento a respeito de alegoria costuma ir para um mesmo sentido: de alegoria barroca, de figura de linguagem, até mesmo de metáfora. No entanto, para Walter Benjamin (1986), o sentido de alegoria segue por outro caminho, no qual ela se configura como peça-chave de uma história política da escrita. Segundo sua concepção, não existe documento da cultura que não seja um documento de barbárie. O relato da História se constitui de tensões entre o que está acima e o que está abaixo, entre vencidos e vencedores.

Desta tensão emerge a visão benjaminiana do alegórico como um relato de montagens que transcendem a temporalidade, numa construção anacrônica. Figura que se constituiu em mirada teórica para pensar a história (...) como uma montagem de articulações fragmentárias. (DIÉGUEZ, 2013, pp. 194-195, tradução nossa)⁸⁵

Concebida das “ruínas” da História, Benjamin desenvolve sua leitura de alegórico como fragmento. Assim, sob sua perspectiva, a alegoria não consiste em personificar o mundo das coisas, mas sim dar aos pedaços uma forma mais imponente (2013, p. 197). A alegoria *benjaminiana* alude ao processo de fragmentação que não reconhece unidade: ao contrário, ela pressupõe dispersão e reunião, acumulação de pedaços. Na sua teoria de linguagem, o processo de alegorização é examinado como uma oposição ao símbolo – o qual, conforme sua ótica,

tende a negar a presença e a participação de qualquer sujeito constituidor do sentido, tendo tomado o seu sentido no “interior”, ou seja, tem ele sentido intrínseco, extinguindo-se a subjetividade (do criador). O símbolo, mesmo criado por um sujeito, então expressa seu sentido da mesma maneira que as

⁸⁵ De esta tensión emerge la visión benjaminiana de lo alegórico como un relato de montajes que trascienden la temporalidad, en una construcción anacrónica. Figura que se constituye en mirada teórica para pensar la historia (...) como una montaje de articulaciones fragmentarias.

coisas criadas por Deus, simbolizando a identidade original da coisa-sentido e da palavra-sentido no nome. Seu sentido (...) resulta duma conexão objetivamente dada e necessária. (JUNKES, 2011, pp. 127-128)

Ou seja, aqui o símbolo é tido como um processo da construção de sentido, cuja tendência é a redução da importância da subjetividade da recepção (JUNKES, 2011). A visão alegórica, por sua vez, mostra a “subjetividade como princípio fundamental de constituição de sentido” e se calca no “duplo princípio de subjetividade e historicidade” (2011, p. 129), revelando assim uma face da história marcada pelo sofrimento, “significativa apenas nos episódios do declínio” (BENJAMIN, 1984, p. 188). A ambiguidade é uma consequência natural deste processo. O alegorista, através da transformação do “significado original em novo significante” (JUNKES, 2011, p. 130), descontextualizando e recontextualizando os objetos, permite que eles adquiram um novo significado – um sentido arbitrário.

Enfim, é a alegoria que liberta a coisa do seu aprisionamento num contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto. Arrancando as coisas do seu contexto e colocando-as em novos e diversos contextos, o alegorista, com sua descontextualização e recontextualizações arbitrárias, indica que o sentido atribuído à coisa do contexto específico não é o original e inato, mas um sentido arbitrário. (Idem, *ibidem*, p. 130)

Para Benjamin, “a imagem é fragmento” (BENJAMIN, 1984, p. 198) no âmbito do alegórico. Logo, se um objeto for isolado do seu lugar e função,

o fragmento pode reunir-se ou ser reunido com outros fragmentos isolados da realidade, criando assim o alegórico seu sentido, um novo sentido dado, não resultante do contexto original dos fragmentos. Uma coisa individual é tomada como fragmento, arrancada dum todo, para absorver o sentido alegórico, pois somente assumida como fragmento a arbitrariedade subjetiva do ato alegórico pode provê-la de novo sentido, procedimento que pode ser entendido como um “resgate”, porque sem ele a coisa permaneceria condenada a transitoriedade, muda e sem sentido. (JUNKES, 2011, p. 131)

Acreditava que a noção de alegoria, em “A Inauguração”, podia ocorrer no processo dos ensaios, já que em meus trabalhos de direção era recorrente o fato da montagem das cenas não seguir uma cronologia linear. No entanto, sem planejar, o fator alegórico acabou se mostrando mais fortemente em outro aspecto: no caráter da obra inaugurada durante a solenidade.

c) Cerimônia

Após tais conceituações, passei a refletir sobre o que girava em torno da representação do político. Pierre Bourdieu, em seu livro “Poder Simbólico” (2012), ajudou-me bastante. Na obra, ele deixa claro que o campo político é o lugar das relações de poder, do campo de forças. Sua dinâmica se dá numa tradução-relação entre mandantes (cidadãos comuns), mandatários (agentes políticos) e suas organizações, na qual se cria uma análoga relação da lógica do capital com a lógica da relação de poderes presentes. Segundo ele, a percepção política está intimamente ligada aos instrumentos que proporcionam ao mesmo tempo essa “divisão” e do acesso que os diferentes grupos têm a esses instrumentos. Portanto, o campo político é um espaço em que seu acesso depende do domínio das leis de entrada.

A intenção política se encarna numa relação de costumes presentes nas instituições humanas. Essa legitimação oficial entoada por um discurso não mais subjetivo, mas público, compreende a instituição como aquilo já instituído. As formas de atuação política e legítima são o monopólio dos profissionais, limitando o funcionamento do campo político. Comportando-se enquanto mercado, o campo político é um dos menos livres que existem. A participação política está sujeita ao constrangimento dos dirigidos que se entregam ao partido, reproduzindo a representação por não terem outra escolha. Assim, a soberania popular é limitada pelos mecanismos que tendem a lhe retirar a posse de qualquer controle sobre o aparelho.

A intenção política só se constitui na relação com um estado do jogo político e, mais precisamente, do universo das técnicas de ação e de expressão que ele oferece em dado momento. Neste caso, como em outros, a passagem do implícito ao explícito, da impressão subjetiva à expressão objetiva, à manifestação pública num discurso ou num ato público constitui por si um ato de instituição e representa por

isso uma forma de oficialização, de legitimação.
(BOURDIEU, 2012, p. 165)

Desta forma, Bourdieu caracteriza o político como aquele que domina o sentido objetivo e efeito social das suas tomadas de posição. O poder simbólico emanado do chefe político tem uma legitimação que está a um nível “supralunar”, isto é, da dominação legal para uma dominação carismática.

Tentando aprofundar essas questões relativas ao universo político, percebendo a ritualidade dos seus cerimoniais, busquei outro conceito: o de cerimônia. A cerimônia social, segundo Jean Duvignaud⁸⁶ (1999), pode ser caracterizada como uma ação preparada e representada por pessoas que ocupam diferentes papéis na sociedade. Nestas cerimônias,

um grupo social se reúne para a repetição de um ritual que terá como objetivo a ruptura do tempo histórico. Assim, se produz a entrada ao tempo das origens, que é um tempo de encontro com as tradições culturais e que reúne os elementos dispersos da comunidade em uma unidade primordial. Isto também acontece com os diferentes tipos de ritos. (GÓMEZ, 2004, p. 31)

Já a cerimônia teatral (GÓMEZ, 2004) é um recorte de determinado fato social, onde os acontecimentos são comprimidos. Os atores, no caso seus participantes, abandonam as características pessoais que exibem no cotidiano para adotarem aspectos de seus personagens – atuando conforme a lógica simbólica destes.

Como afirma o estudioso francês Jean Duvignaud, esta é uma cerimônia social diferida mais que uma re-representação da vida social, ela se articula enquanto uma prática social com condicionamentos particulares que a caracterizam como um acontecimento vivencial. Este se dá de forma combinada com a vida social, sendo uma construção social que fala da sociedade ao mesmo tempo que só pode existir como evento de socialização. (CARREIRA, 2001)

Jean Duvignaud procura distinguir a cerimônia teatral e a cerimônia social. No primeiro caso, segundo ele, a ação de “se dar a ver” é na forma de espetáculo (DUVIGNAUD, 1999). Desta forma, o sentido da exposição como ato social é predominante, embora esteja sempre encadeado como uma prática

⁸⁶ Duvignaud (1921-2007) foi um escritor, crítico de teatro, sociólogo, dramaturgo, ensaísta, cenógrafo e antropólogo francês.

mimética (CARREIRA, 2001). É exatamente aí que está a diferença de ambos os fenômenos: a noção de teatralidade é delimitada pela intenção de "se dar a ver". A cerimônia social

serve para a produção de uma ação com efeito de transformação das estruturas, no teatro como cerimônia acontece o contrário. No teatro a ação fica diferida eternamente, porque nele, a ação só pode ser contemplada. Na cena a ação só se oferece ao olhar do público, como fato estético, e só pode interferir de modo indireto nas condutas humanas. (GÓMEZ, 2004, p. 32)

Para Duvignaud, diversos elementos aproximam o teatro à ideia de cerimônia: a solenidade do local, cuja existência é composta de características especiais; a presença de indivíduos se movimentando no referido espaço, os quais não pertencem ao grupo de espectadores; a qualidade das vestimentas dos atores; a exatidão do gestual; o uso de uma linguagem diferenciada da fala do cotidiano. A arte teatral se dá "a partir da presença simultânea de dois pólos: por um lado, o corpo social; por outro, os fazedores de teatro" (2004, p. 29). Seus signos adquirem determinado sentido à medida que são feitos para a recepção, e ela, de sua parte, coloca sua atenção no que está sendo mostrado – completando, dessa maneira, o sentido da ação. Ou seja, o espaço do público é imprescindível, embora aconteça de os espaços da observação e da ação serem efetivamente próximos muitas vezes.

Sem o espaço do público, a ação carece de legalidade e sem o espaço da ficção, os códigos, os sistemas de signos careceriam de limites físicos e ficariam espalhados num caos que impediria sua relação e, portanto, a decodificação do público. (...) A existência do público estabelece por diferenciação aquilo que é ficção daquilo que não é. O espectador precisa fazer um recorte e determinar o lugar onde se constitui o teatro, o que é teatral e que se diferencia por seus códigos daquilo que é real e social. A constituição do lugar do público e do lugar de ficção permite determinar o micro-cosmos onde o teatro se constitui, onde o objeto estético surge e se afasta dos códigos sociais. (Idem, *ibidem*, pp. 30-31)

Indo mais além, Duvignaud (1983) traz a ideia de festas, as quais ocupam um espaço central na vida social do indivíduo. No entanto, sua

compreensão está sendo prejudicada pela lógica de funcionalidade e utilidade. As festas são divididas em duas categorias: as de participação⁸⁷ e as de representação. Na última, há divisão prévia entre “atores” e “espectadores”. Os atores, que podem ser em número restrito, participam diretamente da festa organizada para os espectadores, os quais se integram indiretamente ao evento – atribuindo-lhe, no entanto, uma dada significação. Os participantes são em número limitado, enquanto os espectadores são muito numerosos. Os espectadores e atores são conscientes das "regras do jogo" e, conforme o papel que lhe é atribuído, cada qual percebe o evento de sua maneira. Para Duvignaud, que compreende a festa como um potencial destruidor das sociedades, essas festas de representação (ou ainda chamada de "representações comemorativas") são pouco destrutivas, pois elas reiteram o valor da vida social, dando-lhe uma força positiva. Ou seja, são comemorações. Nesses tipos de festas estão incluídas as diversas cerimônias de comemorações militares, aberturas de parlamentos, espetáculos de teatro, etc.

Como, por exemplo, festas que comemoram vitórias ou celebrações que marcam, nos principados ou monarquias europeias, os diversos momentos da vida de um príncipe ou de um soberano - seu nascimento, seu casamento, o nascimento de seus filhos, sua morte. Para Duvignaud, estas são comemorações do sangue dos dominadores, nada tendo, portanto, da potência revolucionária ou destruidora que ele atribui a outras festas (Duvignaud, 1983). Este tipo comemoração foi intensamente utilizado pelos colonizadores europeus no Brasil e alhures onde, aliados à Igreja, fizeram delas um meio de inserção, dominação e presença das Coroas no Novo Mundo. (AMARAL, 1998, pp. 1-2)

A noção de “cerimônia”, articulada com a de “paródia” e “alegoria” se mostraram fundamentais para compreender a criação do experimento, pois o que eu estava propondo era justamente a paródia de um cerimonial de inauguração, com seu protocolo de praxe, cujo momento final se descortinaria a alegoria daquilo tudo. Em suma: tratava-se de uma teatralização do político.

⁸⁷ Cerimônias públicas das quais participa a comunidade no seu conjunto. Os rituais de candomblé e as manifestações carnavalescas (em sua maioria) estariam nessa categoria.

A Secretaria Adjunta Especial do Instituto Extraordinário da Subsecretaria de Eventos e Inaugurações da cidade de Porto Alegre tem a honra de convidar a todos para a solenidade de inauguração de uma das mais importantes obras de nossa cidade nos últimos tempos, a qual certamente será um marco na vida dos cidadãos porto-alegretenses. A solenidade será procedida de um delicioso coquetel⁸⁸.

2.3 Espaço de Fronteiras: O Real e a Ficção

Uma vez que a noção de “teatro político” tomada por mim foi relacionada a sua capacidade de provocação e de alteração na percepção do espectador, almejava perceber até onde os transeuntes se sentiriam ofendidos pelos absurdos proferidos nos discursos, se aquilo passaria a ser visto como dentro da normalidade, ou se tudo seria encarado como algo da ficção.

Sobre isto, a relação entre o real e o ficcional é algo muito característico da linguagem teatral, dado que uma de suas premissas básicas é a presença simultânea entre ator e espectador – o que torna o primeiro vulnerável aos acontecimentos reais que podem influenciar na ficção. Fischer-Lichte (2007) procura discutir o espaço de tensão que se forma entre essa relação na cena teatral contemporânea, analisando como tal fator ressoa no espectador durante um espetáculo. Conforme a autora, a ordem da presença e a ordem da representação (FISCHER-LICHTE, 2007) agem sobre a percepção da recepção. A da presença evidencia a dimensão do “real” existente nas manifestações artísticas por chamar a atenção do espectador para a concretude do fenômeno teatral em si, situando-o no espaço físico da encenação ou no corpo do ator. Por outro lado, na ordem da representação, a referência se encontra nos mecanismos que geram significados a partir da criação artística, nos personagens da ficção, nos espaços imaginários. A ênfase sobre determinada ordem varia conforme os objetivos do artista (FISCHER-LICHTE, 2007). Por exemplo, num teatro ilusionista se objetiva criar empatia entre público e personagem. Logo, a ordem da presença deve ser anulada para a figura ficcional se sobressair. Já na *performance art*, por haver

⁸⁸ Texto de divulgação do evento, onde já se mostra a ironia do evento. A pessoa que nasce em Porto Alegre é chamada de porto-alegrense. Aqui no texto, o termo “alegretense” se refere ao indivíduo que nasce no município de Alegrete – interior do Estado do Rio Grande do Sul.

uma afirmação do real na relação espaço-tempo-ação, a ordem da presença deve prevalecer sempre. Contudo, há ainda aquelas criações da cena contemporânea que procuram embaralhar propositadamente e manter em constante transição essas duas ordens de percepção, amalgamando o real e o ficcional. Nestes casos, a percepção da recepção adentra a um estado denominado de “in-between-ness” (FISCHER-LICHTE, 2007): trata-se de um lugar de passagem no qual o espectador, não estando nem dentro nem fora, torna-se consciente da impossibilidade de controlar sua percepção.

A respeito desse estado de fronteiras na cena artística contemporânea, Ileana Diéguez (2011) a denomina de condição de liminaridade.

A minha percepção do liminar sugere o termo como um espaço no qual se configuram múltiplas arquitetônicas, como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação da presença num meio de práticas representacionais. (DIÉGUEZ, 2011, p. 20)

A autora a entende como uma textura política, por implicar em processos de inversão de status,

(...) uma antiestrutura, um “espaço potencial” a partir do qual se desautomatizam os discursos do campo da arte e da representação, dinamitando lugares comuns. (DIÉGUEZ, 2010, p. 180)

Passa-se da *mimesis* como falsificação (Platão) para uma *mimesis* como representação de verdades num território de ficções, de não-verdades, de “falsificações que encantam” (2010, p. 180). Com a obsessão por saber se o que se vê é verdadeiro ou ilusório, Ileana crê que os deslocamentos da presença e sua disseminação na diferença devem ser considerados. “Num território de diferenças – não de oposições –, articulam-se os territórios de invenção” (2010, pp. 181-182). Sob seu ponto de vista, a concepção de liminaridade implica uma saída do lugar-comum, dos clichês, constituindo espaços potenciais nos quais são tecidas “estetizações da política e politizações do artístico” (2010, p. 188).

O tecido que hoje define certos gestos artísticos revela as hibridações e negociações entre os espaços do real e os espaços poéticos. (...) As práticas liminares que a partir da arte arriscam-se a intervir nos espaços

públicos (...) ou aquelas que são construídas em zonas intersticiais onde são atravessadas pelo real (...) transcendem a dimensão contemplativa e, além de sustentar uma estética de participação, colocam em ação “utopias da proximidade”. É nesta utopia da proximidade que são geradas as práticas relacionais e de convívio onde a noção de aura é reconstituída. (Idem, *ibidem*, pp. 183-185)

Para Diéguez, as teatralidades contemporâneas têm deixado de ser espaço para a produção de um discurso sobre o político para se tornarem efetivamente um território político, numa perspectiva em que se valoriza a dimensão ética sobre a estética. Refletir a respeito de performatividade e teatralidade

implica indagar sobre os problemas da re-presentação nas artes cênicas, indo além do teatro, nos desalojamentos tradicionais dos espaços cênicos, nos papéis testemunhais e documentais de seus praticantes, nas transformações do discurso e nas renovações discursivas que nascem da vida, dos imaginários sociais ou performatividades subversivas. (DIÉGUEZ, 2011, p. 136)

A respeito da crise das representações no século XX, a autora acredita que ela pode fazer com que a arte contemporânea extrapole seus próprios limites. Desse modo, a ideia de especificidade da arte teatral é substituída por uma noção de teatralidade expandida, na qual vida e arte se entrecruzam por meio de uma valorização maior da presença que do traço estético.

Quem são os representados que os sistemas dominantes não só têm deixado de representar, como inclusive têm proibido representar, evidenciando um vazio representacional que também começa a ser preenchido pelos outros representáveis e atuantes? (DIÉGUEZ, 2010, p. 6).

O mesmo questionamento sobre a efetividade da representação na arte é abordada por Sánchez (2007). Em sua opinião, ele se relaciona a uma dificuldade latente de dar forma às inúmeras contradições de uma realidade caótica, num mundo praticamente irrepresentável. Ele entende que o teatro se renova ao renunciar essa realidade inapreensível através da introdução do real.

O espaço de fronteiras entre real e ficção foi uma das premissas do experimento. O risco se mostrava grande para todos os envolvidos pois, sem uma máscara, maquiagem ou indumentária demasiadamente artificiais⁸⁹, havia o perigo real dos atores serem agredidos verbal ou corporalmente por algum transeunte que se revoltasse com aquilo. Felizmente, o grupo de pesquisa decidiu correr esse risco.

⁸⁹ Tal artificialidade, e aqui ressalto ser uma frase sem julgamento de valor, faz com que o transeunte identifique quase de imediato que ele está vendo algo pertencente ao âmbito da ficção. Isso acaba dando um respaldo ao artista muitas vezes.

3. CANTEIRO DE OBRAS: O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Porto Alegre, maio de 2013.

Penso como seria o texto da responsável por (des)dirigir... Sim, porque é dessa maneira que entendo a minha função no trabalho. O termo “direção” possui toda uma carga de razão, certeza e objetividade, semelhante às linhas retas de uma cidade planejada. No entanto, o que mais predominou em mim (...) foram as inseguranças, as dúvidas, os questionamentos. A intuição. As linhas tortas. As curvas acentuadas. As ladeiras. As vielas barrocas. Por isso prefiro o termo (des)direção. Porque ele pressupõe esse movimento de montagem, desmontagem, remontagem, (des)desmontagem e (re)remontagem do enorme quebra-cabeça que é uma encenação.

3.1 Do início.

Em março de 2012, havia iniciado a trajetória como aluna regular do curso de Mestrado. Eu me propunha, no anteprojeto da pesquisa, a criar um experimento teatral de rua que abrangesse às problemáticas motivadoras da investigação. Com o passar de alguns meses, no entanto, o mote para a encenação contido nele já não fazia sentido para mim. Em virtude disso, a todo o momento me pegava pensando sobre o fato, e a fim de ajudar, busquei inspiração em livros, em obras pictóricas e em filmes, bem como em noticiários dos fatos verídicos recentes. Além disso, procurei estar mais atenta do que nunca ao meu redor, tentando “captar” o que pulsava em Porto Alegre naquele momento. Confesso que, no meu fazer artístico, costumo seguir minha intuição e os “avisos” que vêm pelos sonhos. Neste caso, não foi diferente. Não recordo exatamente o que sonhei, só lembro-me de acordar na manhã seguinte com a ideia fresquinha na mente: a inauguração de uma obra no centro de Porto Alegre⁹⁰! “A arte é a dimensão anárquica da matéria onírica”, já dizia Glauber Rocha.

Após ter estabelecido o que eu queria, de outubro a dezembro de 2012, conforme o meu cronograma inicial de atividades do Mestrado, passei a

⁹⁰ Nesse dia literalmente pulei da cama. As imagens do sonho vieram em flashes. Primeiramente, havia pessoas engravatadas e elegantes andando pelo centro da cidade. Em seguida, pessoas em cima de um palanque discursando. Havia comida e bebida, e uma orquestra tocando. No geral, tive a impressão do sonho se passar num tempo mais antigo.

planejar a prática da investigação⁹¹. Como desde o início imaginava um trabalho com diversos atores participando, decidi divulgar o seguinte cartaz pelos corredores do Departamento de Arte Dramática (DAD), pelos murais de alguns centros culturais da cidade, bem como por e-mail e facebook:

Atenção Atores e Atrizes!

Olá, sou aluna do Mestrado em Artes Cênicas pela UFRGS. Meu projeto teórico-prático, orientado pela prof. Marta Isaacsson, (...) busca reconhecer as bases sobre as quais o teatro de rua pode potencializar o seu caráter de contestação política. Não tenho a intenção de normatizar nada, mas sim de discutir o tema. Pretendo iniciar a criação de um experimento teatral de rua em janeiro para apresentá-lo em abril ou maio. Gostaria de ter ao meu lado um grande número de atores/atrizes; não tenho nada a oferecer em termos financeiros, somente a boa e velha diversão. Para quem é aluno do DAD, acredito que pode valer como créditos complementares, e quem quiser usá-lo como estágio de atuação, penso também haver esta possibilidade (...). Ainda não sei os dias e horários de ensaio, pois estou esperando a resposta dos interessados para definir isto. Quem estiver interessado, me contate por email ou face, para que eu possa dar mais detalhes. O único pré-requisito é ter vontade de ir para a rua, o resto é bobagem! (...) Abraços!⁹²

A cada semana que se passava, ia reforçando o convite. No dia 17 de dezembro de 2012, havia 19 pessoas interessadas, dentre elas pessoas com pouca ou nenhuma experiência teatral.

Oi, tudo bem? Vi o teu post e me interessei bastante. Sou aluna do primeiro semestre de Pedagogia da UFRGS. Fiz um ano e meio de oficina de teatro na escola, não tenho experiência, mas gosto muito de teatro e de atuar e tal... Teria como eu fazer parte do grupo também?? Obrigada, beijos!⁹³

Como sempre acreditei na máxima de que o “teatro é a arte do encontro”, e compartilhava da ideia de ser muito saudável a convivência de pessoas de diferentes experiências, origens e idades numa mesma sala de ensaio, decidi

⁹¹ Esta etapa consistiu em ver o local para ensaios, compilar exercícios e jogos interessantes de abordar, reunir material bibliográfico que pudesse auxiliar na criação do experimento, além de tentar viabilizar questões de logística e de produção. Nesse sentido, o livro do Augusto Boal, “Jogos para Atores e Não-Atores” foi bem importante.

⁹² Comecei a divulgar o cartaz em 26 de novembro de 2012.

⁹³ Email recebido em janeiro por uma das interessadas.

por aceitar este tipo de condição. A rua é heterogênea, pensava eu, logo por que o espaço para criação não haveria de ser assim?! Um como reflexo do outro. O único pré-requisito, conforme havia colocado no cartaz, era o indivíduo ter desejo/tesão/gana de se expressar artisticamente na rua⁹⁴. Sendo assim, marquei uma reunião presencial com todos para o dia 19 de dezembro, a fim de explicar melhor o meu projeto. Como era de se esperar, alguns compareceram, enquanto outros não. Uns podiam, outros não podiam mais. Resultado: permaneceram 9 “sobreviventes rueiros”⁹⁵.

3.2 Do espaço para afetos.

O pontapé inicial para a pesquisa prática foi dia 7 de janeiro de 2013. Ficou combinado que os ensaios aconteceriam nas segundas e quartas à tarde, e terças e quintas pela manhã. Pelo fato do grupo de trabalho ser bastante heterogêneo,urgia estabelecer, antes de tudo, uma relação de cumplicidade e de união, do contrário a rua nos “engoliria”. O meio urbano, mais especificamente a rua, leva à dispersão dos transeuntes e dos atores, já que se trata de um lugar predominantemente de passagem. E por experiência própria, acreditava que, se esse estado de cumplicidade não estivesse estabelecido, corríamos o sério perigo de não sermos notados pelos transeuntes, de não conseguirmos manter seu interesse pela encenação, ou ainda de não nos entendermos nos momentos de improvisação. Além disso, estava ciente de que, em decorrência da impossibilidade de oferecer uma ajuda de custo a cada integrante da equipe de trabalho, poderia ocorrer um alto grau de desistência ao longo do processo.

Então somos um grau de potência, definidos pelo poder de afetar e ser afetado. Mas jamais sabemos de antemão qual é a nossa potência, de que afetos somos capazes. É sempre uma questão de experimentação. (...) Só através dos encontros, aprendemos a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência

⁹⁴ Em outras palavras, era preciso que eles tivessem um “gesto ancestral” latente!

⁹⁵ Começamos com 3 homens e 6 mulheres. A configuração da equipe foi mudando ao longo do processo. Sendo assim, 2 desistiram. Em compensação, aproximaram-se 5 pessoas. Na última semana antes da apresentação, em torno de 5 pessoas se agregaram à proposta. Como se pode notar, a rotatividade de pessoas foi alta no experimento...

de agir, o que a diminui. Um bom encontro é aquele pelo qual meu corpo se compõe com aquilo que lhe convém, um encontro pelo qual aumenta sua força de existir, sua potência de agir, sua alegria. (PELBART, 2008, p. 33)

Cumplicidade e união. Potência. Alegria. Espaço para afetos. Como criar um ambiente propício para bons encontros numa sala de ensaio?! Sempre quando inicio um processo de criação me sinto muito receosa, pois sou jovem, nunca possuí um mestre que me ensinasse o passo a passo da arte da encenação, nem tive a oportunidade de ser assistente de direção em algum espetáculo de teatro. Além disso, infelizmente em nenhuma escola ou faculdade se ensina direção teatral para rua, cuja lógica é totalmente diferente. O parâmetro ainda é o teatro de sala. Por isso, venho trilhando um caminho muito particular, no qual me vi obrigada a descobrir por mim mesma alguns procedimentos de direção, desenvolvendo assim um estilo de trabalho. É bom por um lado, mas ruim por outro. É como estar solitária à beira de um precipício, num misto contraditório de pavor, aflição, adrenalina e prazer. Em “A Inauguração”, isto se acentuava por se tratar de uma proposta muito diferente do que eu tinha feito até então (inclusive diferente do que se costuma ver e fazer aqui em Porto Alegre), em que, mais do que nunca, me via na “mão dos atores”. Ou eles compravam a ideia até o momento final da apresentação, ou seria um tremendo fracasso. Era tudo ou nada. Por isso, tinha que jogar todas as minhas fichas na criação do experimento. Nesse sentido, as palavras de Peter Brook⁹⁶ soaram como verdadeiro incentivo para mim:

Pode-se afirmar que o verdadeiro artista está sempre disposto a qualquer sacrifício para atingir um momento de criatividade. O artista medíocre prefere não correr riscos, e por isso é convencional. Tudo que é convencional, tudo que é medíocre, está relacionado a esse medo (...), e lacrar é um ato defensivo. Quem se protege “constrói” e “lacra”. Quem quer se abrir tem que destruir paredes. (BROOK, 2002, p. 20)

⁹⁶ Peter Brook, nascido em 1925, é um famoso encenador britânico.



Imagem que refletia a minha sensação.

A fim de proporcionar “bons encontros” (PELBART, 2008) à equipe de trabalho, decidi, então, propor exercícios e improvisações que estimulassem a integração entre os participantes. Em relação a isto, ter sempre uma trilha sonora⁹⁷ de fundo foi fundamental para criar um ambiente mais lúdico, posto que o estado de jogo/ brincadeira justamente possui esse caráter agregador. A esfera lúdica, segundo Huizinga (2004), representa uma evasão da vida real para uma esfera temporária de atividade dotada de orientações particulares. Dito de outro modo, como um intervalo da vida cotidiana, sua finalidade é alcançar a satisfação. Assim, sabe-se perfeitamente que se está “fazendo de conta”, embora o indivíduo esteja inteiramente absorvido por ele. A ludicidade é praticada dentro de limites temporais e espaciais próprios, com determinadas regras, não tendo contato com qualquer realidade exterior a si mesmo. Em síntese, a liberdade, a evasão, o desinteresse, a ordem, as limitações espaço-temporais e a formação de grupos (HUIZINGA, 2004) são algumas das características proporcionadas pelo jogo e pela brincadeira.

⁹⁷ O repertório variava bastante de ensaio para ensaio, indo desde músicas instrumentais às mais conhecidas do grande público.

Dentre as diversas propostas que lancei mão visando a suscitar a integração e a confiança entre os participantes, as que mais funcionavam eram as que abarcavam questões como o contato visual e corporal entre eles sem o uso da palavra articulada. Sendo assim, exercícios como “hipnotismo colombiano”⁹⁸, “João-bobo”⁹⁹, “máquina de ritmos”¹⁰⁰, além de jogos sensoriais¹⁰¹ cumpriram bem seu objetivo.

E como o que mais apavora as pessoas atualmente é falar, não se deve começar com palavras nem com ideias, mas com o corpo. É no corpo livre que tudo vive ou morre. Vamos pôr logo isso em prática, começando pela noção de que tudo – quase tudo – que faz nossa energia fluir deve ser útil. Então não vamos fazer nada de extraordinário. Vamos fazer alguma coisa juntos e, se parecer bobagem, que importa? (BROOK, 2002, p. 54)

No entanto, para mim, a proposta mais exitosa foi a improvisação¹⁰² em que cada um, de olhos sempre fechados e numa atmosfera propícia¹⁰³, adotava o comportamento, a corporeidade e a sonoridade de determinado animal¹⁰⁴. Para se chegar a este nível de entrega e concentração, era preciso que o aquecimento fosse bastante empolgante¹⁰⁵, com estímulos que

⁹⁸ “Um ator põe a mão a poucos centímetros do rosto do colega, e este, como hipnotizado, deve manter o rosto sempre à mesma distância da mão do hipnotizador, os dedos e os cabelos, o queixo e o pulso. O líder inicia uma série de movimentos com as mãos, retos e circulares, para cima e para baixo, para os lados, fazendo com que o companheiro execute com o corpo todas as estruturas musculares possíveis, a fim de se equilibrar e manter a mesma distância entre o rosto e a mão” (BOAL, 2012, p. 113).

⁹⁹ Um voluntário vai ao centro de uma roda de pessoas, fecha os olhos, e se deixa tombar. Todos os outros devem sustentá-lo com as mãos, permitindo a ele inclinar-se até bem perto do chão. “Em seguida, devem recolocá-lo novamente no centro, porém ele tombará em uma outra direção, sendo seguro sempre por, pelo menos, três companheiros” (Idem, *ibidem*, p. 117).

¹⁰⁰ “Um ator vai até o centro e imagina que é uma peça de uma engrenagem de uma máquina complexa. Faz um movimento rítmico com seu corpo e, ao mesmo tempo, o som que essa peça da máquina deve produzir. Os outros atores prestam atenção, em círculo, ao redor da máquina. Um segundo ator se levanta e, com o seu próprio corpo, acrescenta uma segunda peça à engrenagem dessa máquina, com outro som e outro movimento que sejam complementares e não-idênticos. Um terceiro ator faz o mesmo, e um quarto, até que todo o grupo esteja integrado em uma mesma máquina, múltipla, complexa, harmônica” (Idem, *ibidem*, p. 150).

¹⁰¹ Como o exercício em que eles, se mantendo numa fileira um do lado do outro, olhando para o horizonte, deveriam dar o primeiro passo para frente (com o pé direito) exatamente ao mesmo tempo.

¹⁰² Feita mais de uma vez.

¹⁰³ Na qual eu procurava deixar a sala mais escura e um som ambiente.

¹⁰⁴ A escolha era livre. Como responsável por guiar a improvisação, eu procurava sentir o tempo do grupo.

¹⁰⁵ Quase sempre com música alta na caixa de som.

variassem desde dança livre¹⁰⁶ às “ações completas” do Laban¹⁰⁷, como empurrar, torcer, chicotear, socar, flutuar, deslizar, sacudir e pontuar (LABAN, 1978). No auge do aquecimento¹⁰⁸, sempre sob meu comando, todos estatizavam e fechavam os olhos¹⁰⁹. Em seguida, ainda com a energia pulsante estimulada pelo aquecimento, o grupo podia novamente se movimentar pelo espaço, dessa vez com o objetivo de explorar uma maneira diferenciada de postura e de caminhada. A corporeidade e a sonoridade de alguma figura animalasca apareciam gradualmente no corpo de cada um, sendo só uma questão de dar o tempo necessário para as descobertas individuais. Transcorrida esta etapa, passei a propor diferentes situações¹¹⁰, de modo a estimular o reconhecimento, a interação e a coletividade entre aqueles animais. A intenção era que eles se reconhecessem como um bando, uma vez que ele [o bando] denota um caráter de união. Acredito que esta proposta foi muito intensa, principalmente pelo fato dos participantes se encontrarem de olhos fechados, o que exigiu uma maior concentração de todos – a fim de que ninguém se machucasse –, aguçou outros sentidos como o cheiro, o tato e a audição – retirando assim a racionalidade que a visão costuma proporcionar –, bem como permitiu aos tímidos uma maior entrega à história. Tratava-se, sem dúvida, de um exercício cujos “músculos da imaginação”¹¹¹ eram trabalhados.

(...) como é importante para os atores, que são inseguros e ultra-sensíveis por natureza, saber que estão totalmente protegidos pelo silêncio, pela intimidade e pelo segredo. Havendo essa segurança, pode-se experimentar livremente, cometer erros, fazer bobagens, com a certeza de que fora das quatro paredes ninguém vai ficar sabendo. A partir daí, o ator começa a sentir a força que o ajuda a se abrir, tanto

¹⁰⁶ Ou seja, momento em que cada um podia dançar como quisesse, buscando novas possibilidades com o corpo.

¹⁰⁷ É a união de elementos dos fatores peso, espaço e tempo combinados. Estas ações foram analisadas por Rudolf Laban (1879-1958), dançarino e coreógrafo, considerado um dos maiores teóricos da Dança no século XX. Dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos, como criação, notação, apreciação e educação.

¹⁰⁸ Esses dois tipos de aquecimentos propostos não foram escolhidos à toa. Minha intenção com eles era, justamente, já provocar no grupo de pesquisa a exploração de outro tipo de corporeidade.

¹⁰⁹ Eles deveriam permanecer de olhos cerrados até o final da improvisação.

¹¹⁰ Propus situações-limites, como de sentirem fome e sede, de irem à caça juntos e de brigarem entre si também, pois acreditava que, nas situações-limites, as relações se tornariam mais claras.

¹¹¹ Jargão da encenadora francesa Ariane Mnouchkine.

para si mesmo como para os outros. (BROOK, 2002, p. 86)

Percebi que, após a realização desta improvisação, a relação entre o grupo de pesquisa mudou. Todos, de uma maneira ou de outra, passaram a se sentir mais próximos uns dos outros. Se antes o tratamento era mais formal, a partir de então as brincadeiras, piadas e outros comportamentos que denotam intimidade se tornaram mais recorrentes. Com o pacto de intimidade e de segredo espontaneamente estabelecido na sala de ensaio, o “espaço para afetos” começava a se delinear...

3.3 Dos procedimentos da direção de ator.

O que o diretor mais precisa desenvolver em seu trabalho é o sentido da escuta. Dia após dia, quando ele interfere, comete erros ou apenas observa o que está ocorrendo na superfície, por dentro deve estar escutando, escutando sempre os movimentos secretos do processo oculto. É essa capacidade de escutar que o deixará constantemente insatisfeito, ora aceitando ora rejeitando soluções, até que, de repente, seu ouvido escuta o som secreto que estava aguardando e seu olho vê a forma oculta que tanto esperava. (...) É o trabalho de um artesão, não há lugar para falsas mistificações, para pretensos métodos mágicos. O teatro é um ofício. O diretor trabalha e escuta. Ele ajuda os atores a trabalhar e escutar. (Idem, *ibidem*, p. 102)

a) Por uma presença de rua.

Passada esta fase inicial (mas de extrema importância!), era preciso seguir adiante. No grupo de pesquisa, com exceção de um participante, o restante ainda não havia tido a oportunidade de fazer teatro de rua, intervenção urbana, nem nada parecido. Assim, o passo seguinte era trabalhar essa “presença cênica” que o ator de rua necessita, ainda mais numa proposta como esta, na qual os atores ficariam de “cara limpa”, ou seja, sem maquiagem exagerada, máscara, ou outro dispositivo que escondesse seu rosto. Em outras palavras, era preciso instigar uma postura atrevida em cada um. Isto se fazia necessário também pelo próprio contexto de “poder político” abordado em “A Inauguração”. Os grandes líderes são justamente os que conseguem dominar

as massas, transmitindo credibilidade e confiança através dos seus gestos e falas.



Adolf Hitler



Che-Guevara



Evita Perón



Leonel Brizola

Ao analisar estas quatro imagens, notei algumas características em comum: uma postura corporal firme, a amplitude no gestual, a transmissão de algum tipo de emoção latente (seja ela raiva ou até mesmo compaixão) e, principalmente, um olhar “vivo”, que enxerga o outro. E era na busca por essa presença que eu deveria focar a prática da pesquisa naquele momento.

Ter “presença”, segundo Pavis, é “saber cativar a atenção do público e impor-se”, ou “ser dotado de um ‘quê’ que provoca imediatamente a identificação do espectador” (PAVIS, 2008, p. 305). Para Ryngaert (1998), a “presença cênica” nem sempre aparece por meio das características físicas do indivíduo, mas sim sob a forma de uma energia irradiante. Aprofundando um pouco mais a questão, Eugênio Barba (2009) percebe uma diferença entre o corpo habitual (no caso, do cotidiano), e o corpo em cena. No primeiro caso, as ações cotidianas são regidas, na sua maioria, pela ideia do mínimo esforço, enquanto que na segunda situação, o esforço é moldado de forma a causar distintas percepções no espectador. Conforme ele, a “presença cênica” se trata de uma energia¹¹² existente no corpo do ator, responsável por manter a

¹¹² Energia, segundo seu entendimento, significa “estar em ação, em trabalho” (BARBA, 2009, p. 36).

atenção do espectador (mesmo antes da transmissão de qualquer mensagem). A aquisição desse estado não dependeria de linguagens ou estéticas teatrais, por ser um elemento presente em todas as formas de representação. Assim, entendendo a “cerimônia social” como uma forma de representação na vida cotidiana, muitas vezes seus atores sociais (como, por exemplo, juízes ou advogados participando de um julgamento, ou governantes discursando em cima do palanque) também possuem a tal da “presença cênica”, evidentemente que fruto da força da circunstância. O ato de se expressar em grande público exige outro estado do indivíduo, assim como o de liderar ou empolgar as grandes massas. Durante o processo de criação do experimento, procurei instigar isto nos atores.

Para tanto, dois jogos foram fundamentais: o do bastão, e o que eu chamei de “disputa da presença mais forte”. No jogo do bastão, iniciei-o dividindo o grupo em duplas, na qual cada uma possuía um cabo de vassoura. Permanecendo de frente para o outro, numa distância de em torno 2 metros, um deveria jogar o bastão (na posição vertical) na mão do outro, sem deixá-lo cair. Aparentemente simples, o jogo possuía, no entanto, uma lógica própria, e exigia uma postura adequada para seu êxito: concentração, olhar atento, joelhos levemente flexionados, base¹¹³ aberta, respiração fluida e, principalmente, uma precisão (tanto no movimento de lançar quanto no de receber). À medida que o pessoal ganhava confiança no jogo, colocava mais desafios, como jogá-lo em grupos de três a quatro pessoas. Transcorridos alguns minutos, reuni todos num formato de roda. Desse jeito, eles deveriam jogar um único cabo de vassoura. A atenção no olhar era fundamental para que ninguém se machucasse. Com a confiança já estabelecida, acrescentei mais um bastão, depois outro, até que, no final do jogo, o grupo estava lançando quatro bastões ao mesmo tempo. Dando por encerrado o exercício, solicitei, então, para que andassem pelo espaço. O estado corporal deles era visivelmente outro: estavam muito mais confiantes, com uma energia/vitalidade irradiando por todo o corpo, dando a impressão de estarem “prontos para qualquer batalha”.

¹¹³ Abertura entre os pés.

Já o segundo jogo, chamado por mim de “disputa da presença mais forte”, tinha uma execução bastante simples. Dividi a turma em dois pequenos grupos, e pedi para que cada equipe se deslocasse em direção a uma extremidade da sala. O exercício se deu somente com uma dupla por vez, e em nenhum momento podia ocorrer contato físico entre eles. Um por grupo deveria ir ao centro da sala, de modo a permanecer parado olhando o colega da sua frente. Transcorrido um tempo, o indivíduo que se sentisse mais frágil deveria deixar o jogo. Além de tratar da questão da presença, de certa forma era um exercício de humildade (posto que o jogador precisava se dar conta da imponência do outro). O interessante é que, mesmo de execução simples, ele exigia um alto grau de concentração. Fazer cara de malvado não adiantava. Um caso que exemplifica isto muito bem aconteceu com uma dupla formada por um jovem rapaz, de expressão forte e com certa experiência na área do teatro, e uma adolescente delicada, bem magra, aparentemente frágil e que só tinha feito oficina teatral uma vez na vida. Na execução do jogo, a figura dela cresceu de tal maneira que acabou por “diminuir” o outro. E ela, em nenhum momento, fez expressão de má ou coisa parecida: ela simplesmente olhou no fundo dos olhos do colega. Todos que se encontravam fora do exercício perceberam isto também. De certa forma, na figura daquela adolescente havia uma “centelha de vida” (BROOK, 2002), uma chama incandescente. Era inegável que sua presença cênica estava latente!

O que significa o “melhor”? É algo misterioso. Uma ligação entre a forma e o conteúdo, entre a vida e o teatro. De repente, sinto que vejo tudo e, ao mesmo tempo, entro nos olhos dos atores. Enquanto não entrar nos seus olhos, enquanto não for aspirada pelo seu olhar (...). Quando um momento de teatro surge num ensaio, todos podem senti-lo. Não somente eu. Acabamos de desbravar um novo território: temos o céu sobre nossas cabeças, água ou terra sob nossos pés e paixões na alma. De uma só vez, “pá!”, temos tudo! (MNOUCHKINE, 2011, pp. 130-131)

Analisando ambos os jogos, percebi como a atitude corporal e mental de “estar de prontidão para qualquer batalha” e a questão do olhar são fundamentais para uma presença de rua. Em relação ao primeiro aspecto, ele se dá pela própria configuração da “cidade capitalista contemporânea”, na qual

o ator se vê obrigado a “competir” com uma série de “obstáculos”: o som dos veículos motores, os outdoors, o canteiro de obras na esquina, o vendedor que faz propaganda com o uso de microfone, a pressa e a indiferença dos transeuntes, os latidos dos cachorros, as interferências dos bêbados, etc. Eu sempre digo aos meus colegas atores que “fazer uma apresentação de teatro de rua equivale a ir para uma batalha”. É esta a sensação que carrego. E em virtude da eterna condição de competição com o meio urbano externo, se o ator de rua não “chegar chegando”, isto é, se não possuir uma atitude firme e certa, muito provavelmente ele não conseguirá se fazer notado. Por isso, esses jogos que estimulavam a autoconfiança e uma postura mais “guerreira” eram fundamentais. Quanto ao aspecto relacionado ao olhar, ele é decorrência do próprio contexto da rua, onde não há, a priori, recursos como iluminação cênica. Assim, o foco do ator se torna o grande responsável por atrair os transeuntes que passam por perto, até mesmo porque as pessoas não costumam se enxergar na rua... Elas passam apressadamente, imersas em suas preocupações diárias. Quando alguém mira verdadeiramente o olho do outro, é bastante provável que aquele seja finalmente percebido.

O indistinto lugar transforma-se em espaço, a silhueta da cidade é percebida, trazida para perto. Olhares cúmplices, em processo de triangulação se cruzam e se completam... Os trombões do cotidiano, permanentemente competitivos, transformam-se em um quase aconchego: a rua invadida pelos artistas humaniza-se. Na condição de um imenso corpo sulcado, vincado e enrugado – rua em latim vem de *rûga*: referindo-se originalmente àquelas do rosto –, a cidade, por algum tempo, perde a condição de escoadouro para transformar-se em espaço de acolhimento. Continuando com a metáfora de a cidade ser um imenso corpo, um espetáculo na rua caracteriza-se quase em um viveiro onde algo novo pode ser plantado, como um imenso ventre com características seminais. (MATE, 2011, p. 146)

“Os olhos são as janelas da alma” já dizia Leonardo da Vinci. Eu iria mais longe: os olhos de um ator são as janelas de uma encenação de rua.

b) Em busca do “grotesco”.

Até então, o processo estava se desenrolando de uma maneira bem fluida, até pela alta carga horária de ensaios. Trabalhando a questão da presença de rua com o grupo, senti ser necessário avançar mais uma etapa: era preciso abordar a questão da paródia. Paródia, paródia, paródia... Palavra que “martelava” na minha cabeça, e que estava prestes a ser tratada em termos de trabalho de ator. Em meio a decisões estéticas importantes, foi aqui, neste ponto, que houve a interrupção do processo, posto que estávamos em fevereiro, e com ele vinham os dias de folga do carnaval... Ah, o “danado” do carnaval que tanto amo... E que vem para embaralhar a vida das pessoas... Que dispersa, que afasta, que aproxima as pessoas... Sim, justo ele, vinha com sua força carnavalesca influenciar a vida das pessoas, influenciar a minha vida, influenciar diretamente a viabilidade de “A Inauguração”. Percebi-me no meio de uma “encruzilhada de dúvidas”. A interrupção, que inicialmente era para ser de duas semanas, acabou durando mais de 1 mês, e o que eu tanto temia aconteceu: o grupo se dispersou. Cada um foi se comprometendo a outros trabalhos, e quando dei por mim já não conseguíamos encontrar dias em comum para ensaiar. A aflição tomou conta, a ponto de cogitar o abandono da proposta. O que eu faria sem atores?! Teria que me autodirigir?! Se já é difícil dirigir terceiros, imagina dirigir a si próprio?! Fazer monólogo de rua?! Eu ia levantando hipóteses na mesma velocidade que as recusava também. O que mais me questionava era onde conseguiria tantos atores, sem qualquer ajuda de custo para oferecer-lhes ou outro chamariz para atraí-los. Se eu fosse uma diretora super famosa e respeitada, talvez até conseguisse, mas não era o caso... Minha cabeça estava cheia de interrogações e “talvez”. Cogitei com minha orientadora o abandono da proposta, o que foi prontamente refutado. Confesso que a considerei incompreensível naquele momento. Hoje percebo sua sabedoria. O que seria do universo se todo mundo resolvesse desistir dos seus objetivos?! Pensei nos meus companheiros de teatro de rua, pensei no quanto estávamos literalmente “cavando” um espaço na Academia para falar de uma modalidade teatral que há muito tempo foi subjugada, e do quanto eu era uma privilegiada por estar pesquisando uma das paixões da minha vida.

Foi um momento de recomeço, não exatamente da estaca zero. Divulguei novamente aquele cartaz utilizado em dezembro de 2012 convocando atores e atrizes. Contatei todos os integrantes que tinham iniciado a pesquisa comigo em janeiro, a fim de sentir como andava o seu grau de interesse pelo trabalho, e de saber seus dias e horários disponíveis. Fiz também reuniões com os recém-ingressantes no trabalho. Reorganizei tudo. Assim, ficou combinado que os ensaios ocorreriam 3 vezes na semana, com duração de 3 horas cada. Estava ciente de que nem todos poderiam comparecer a todos os ensaios, e de que haveria muitas faltas, muitos desencontros... Aceitei a condição. Felizmente a maioria dos atores que estavam desde o início da pesquisa pôde continuar, com a diferença de não mais possuir tanta disponibilidade de tempo. Além disso, adentraram alguns atores e não-atores. Desta forma, a configuração do grupo mudou consideravelmente. A retomada da prática se deu na última semana de março de 2013. O espaço para os afetos deveria ser novamente abordado e consolidado, pois a rede de pessoas havia se alterado.

No teatro, o afeto coletivo é a rede na qual os atores se jogam. É o que dá segurança para os atores se jogarem. Então, se você está desligado dessa teia afetiva, fica difícil também a sua manifestação. Esta exige confiança, solidariedade, apoio, generosidade coletiva. À medida que isto for conquistado, teremos “santos” mais ativos se manifestando aqui com a gente. (HADDAD, 2008, p. 118)

O tempo corria, e eu tentava manter a serenidade perante a situação. Neste caso, em específico, não adiantava pular etapas, pois era preciso respeitar o tempo de assimilação de cada um, bem como unificar os objetivos dos envolvidos. “Estou lidando com seres humanos, não com máquinas”, pensava eu. Em abril, finalmente pude abordar o que considerava a espinha dorsal do experimento: o grotesco¹¹⁴.

¹¹⁴ Bosch (1450-1516) é um dos grandes representantes da pintura grotesca.



Hieronymus Bosch – "Bird Headed Monster"



abcgallery.com - Internet's biggest art collection

Hieronymus Bosch – "Christ carrying the cross"

Derivado do substantivo *grotta* (gruta), ainda hoje o termo é utilizado para caracterizar algo bizarro e de mau gosto. No século XX, no entanto, ele foi abordado por Bakhtin no contexto medieval e renascentista. O tratamento de Bakhtin sobre o “realismo grotesco” passa pela valorização das diferentes manifestações da cultura popular daquela época, mais especificamente o carnaval. No seu entendimento, a expressão carnavalesca apresenta um “mundo às avessas” em relação à cultura oficial, não sendo uma forma de espetáculo, mas sim um aspecto concreto e provisório da própria vida. A carnavalização seria justamente “a transposição do carnaval para a linguagem artística” (LOPES, 2011, p. 293), possibilitando uma visão crítica de mundo,

(...) onde não se está preso a qualquer exigência de verossimilhança; e ainda se combina o fantástico com o grosseiro. A linguagem carnavalesca é plena de contrastes agudos (...), onde predomina o comportamento excêntrico e o corpo extravagante. (Idem, *ibidem*, p. 293)

Outro autor que aborda a questão do grotesco é Meyerhold¹¹⁵. Para ele, o grotesco é um processo concomitante de desfiguração e reconstrução da natureza, uma união de objetos considerada impossível (MEYERHOLD, 2012) ou, em outras palavras, o resultado da junção dos contrários. Isto é, se uma máscara da comédia for unida a uma máscara da tragédia, o formato resultante desta junção é o grotesco. Sua estética

é uma forma de estilização baseada no contraste e na dissonância, que conduz àquela mescla “estranha”, junção desautomatizante, tendente a mostrar a vida cotidiana por um aspecto “estranhante”, distinto do habitual e que leva, por isso mesmo, o receptor a assumir uma postura crítica diante da que ocorre no palco. (CAVALIERE, 2009, p. 26)

O grotesco cênico *meyerholdiano* é originado na oposição de diversos tipos de contrários: na dramaturgia, no jogo do ator, e na própria encenação. Desta forma, a percepção da recepção é “constantemente despertada e abalada por um deslocamento contínuo de planos” (CAVALIERE, 2006, p. 90).

O grotesco não conhece somente o baixo ou somente o alto. O grotesco molesta o contraste, conscientemente criando a agudeza das contradições

¹¹⁵ Vsevolod Meyerhold (1874-1940) foi um brilhante ator e encenador russo.

e jogando conjuntamente com sua particularidade. (...) O grotesco aprofunda o cotidiano de tal maneira que ele deixa de ser em si somente natural. Na vida, além daquilo que vemos, há ainda uma enorme esfera do enigmático. O grotesco, que busca o supernatural, vincula na síntese extratos das contradições, cria o quadro do fenomenal e leva o espectador à tentativa de adivinhar o não adivinhável. (MEYERHOLD, 2012, pp. 211-212)

Como se pode perceber, a teoria de Meyerhold a respeito do assunto tem como principal objetivo instigar um novo modo de percepção no espectador. Em razão disto, expressões como “grande espelho deformante”, “traços distorcidos” e “bufonaria trágica” (CAVALIERE, 2006, pp. 87-88) são muito comuns nas suas descrições.

O fundamental no grotesco é a tentativa constante do artista em levar o espectador de um plano recentemente alcançado para outro que não espere de modo algum. (MEYERHOLD, 2012, p. 213)



Montagem de “Inspetor Geral”, sob a direção de Meyerhold.

Analisando o grotesco de Bakhtin e Meyerhold, Lopes (2011) destaca de maneira muito pertinente a diferença entre as duas abordagens: enquanto que o “realismo grotesco” do primeiro se apresenta principalmente como estilo

literário, o grotesco *meyerholdiano* aparece como técnica, como “um procedimento perceptivo para a composição da cena” (LOPES, 2011, p. 295). Em ambos os casos, contudo, o termo possui um caráter de ambivalência, de mundo em movimento.

c) Por uma inspiração “bufonesca”¹¹⁶.

Lendo sobre o tema, compreendi que o bufão era a expressão máxima desse grotesco. O bufão (PAVIS, 2008) é o cômico marginal, o louco, que utiliza o seu humor e ironia para denunciar/ questionar a sociedade em que vive. Figura característica da Idade Média, ele concentra em seu corpo todas as ambiguidades e dores do mundo (BAKHTIN, 2010). Suas deformações físicas (como corcundas, enormes barrigas e órgãos genitais exacerbados) são a manifestação física do tumor e da pequenez das relações humanas. Semelhante a um coro de tragédia, o estatuto de exterioridade o permite comentar sobre os acontecimentos impunemente. Sua fala, como a de um desatinado, é proibida e, ao mesmo tempo, ouvida.

Desde as profundezas da Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: do que ele diz, fica o dito pelo não dito (...); ocorre também, em contrapartida, que lhe atribuam, por oposição a todos os outros, estranhos poderes, como o de dizer uma verdade oculta, prever o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não consegue perceber. (FOUCAULT apud PAVIS, 2008, p. 35)

¹¹⁶ Bufonesco: derivado do termo “bufão”.



Um bando clássico de bufões.

O ser bufonesco é marginal e marginalizado. Seu comportamento é agressivo, quase chocante. Ele não tem vergonhas, e assim, desde suas necessidades fisiológicas até o sexo, ele as faz em público e de maneira provocativa. Para Bakhtin (2010), essa loucura é característica de qualquer grotesco, uma vez que ele permite olhar o mundo sob outro ponto de vista. O jogo do bufão possui um alto grau de comicidade, pelo fato do seu riso denotar uma oportunidade de libertação numa sociedade castradora de desejos individuais como a nossa (FOUCAULT, 1997). Em vistas disso, o riso provocado por ele é o da blasfêmia (LOPES, 2005): caracteriza-se por uma forte crítica social, ou como o próprio nome sugere, um prazer a “blasfemar” ou a “profanar” aqueles que se encontram no topo da pirâmide social.

O bufão abarcava perfeitamente todas as questões imaginadas por mim para “A Inauguração”, principalmente em virtude de seu caráter profanador a ordem social vigente. Só havia um problema: a figura clássica bufonesca, com

corcundas e deformações pelo corpo, vestida de forma maltrapilha e denotando uma teatralidade explícita não se encaixava à condição liminar entre o real e a ficção que o experimento se propunha. Além disso, o universo de “A Inauguração” era outro, mais especificamente o do poder político, com pessoas do alto escalão de uma Secretaria Municipal fictícia. Como resolver a equação?! Pensando com meus botões, lembrei-me de uma noção citada por um amigo da área teatral certa vez: “bufão contemporâneo”. Decidi, então, procurar sua definição em livros, sites, artigos. Para minha surpresa, constatei que a produção bibliográfica a respeito disso era praticamente nula¹¹⁷, embora a expressão estivesse se tornando cada vez mais recorrente no meio teatral. A partir de conversas com colegas sobre o assunto, concluí que “bufão contemporâneo” não se referia mais àquela figura deformada e visivelmente estranha da Idade Média. Ao contrário, esse bufão da contemporaneidade aparenta uma normalidade exigida pelas regras de “boa conduta”. Suas “deformações”, oriundas da fusão de contrastes¹¹⁸, são expressas nas atitudes. Assim, por seus desvios comportamentais, ele critica tanto a ordem social vigente como aqueles que ocupam um alto cargo na hierarquia social. Os exemplos de “bufões contemporâneos” mais conhecidos são os comediantes Leo Bassi¹¹⁹ e Sasha Baron Cohen¹²⁰ (com o personagem “Borat”).

¹¹⁷ Em setembro de 2013, joguei a expressão “bufão contemporâneo” no Google. Resultado: apareceram pouquíssimos sites relacionados ao tema.

¹¹⁸ Princípio do grotesco.

¹¹⁹ Ator e comediante nascido em Nova Iorque em 1952, filho de italianos e naturalizado espanhol. Ele tem criado espetáculos teatrais e performances para denunciar questões políticas e sociais. Leo Bassi é conhecido pela mídia conservadora como o “palhaço terrorista”. Mais informações podem ser encontradas em seu site: www.leobassi.com

¹²⁰ Ator e comediante britânico nascido em 1971. Ele fez o filme “Borat – O segundo melhor repórter do glorioso país Casaquistão viaja à América”.



Leo Bassi, a bordo de seu pato flutuante gigante.



Leo Bassi em performance no dia 17 de maio de 2003¹²¹.

¹²¹ Recomendo a entrevista que Leo Bassi concedeu ao Correio Braziliense em setembro de 2007. Na matéria há uma descrição a respeito da sua performance: "O personagem que Leo



Borat, o repórter fictício do Casaquistão.

Com as ideias um pouco menos obscuras na mente, chegava o momento de abordar alguns princípios da máscara bufa¹²². Como ainda não havia tido a oportunidade de fazer um curso aprofundado sobre o estilo bufonesco (embora já tivesse montado uma encenação de rua a respeito do tema), minha principal base foram os escritos de Jacques Lecoq¹²³ referentes ao tema. Além disso, no que concerne à abordagem prática, a assistência de Francisco de los Santos (carinhosamente chamado de Chico¹²⁴), um dos atores do experimento, foi fundamental para não cometer erros bruscos.

Sendo assim, a primeira etapa do trabalho foi trabalhar a paródia, um dos pilares da lógica do bufão – e não por acaso também um dos pilares de “A Inauguração”.

Bassi encarna é amoral. Chega ao teatro com as vestes eclesiásticas de Bento XVI e, em vez de hóstia, distribui camisinhas patenteadas pelo Vaticano, em três diferentes sabores”.

¹²² Segundo Lecoq, a expressão “máscara bufa” é no sentido de uma máscara expressa pelo corpo todo. Gostaria de ressaltar que me inspirei e procurei utilizar alguns princípios do estilo bufonesco, pois não tivemos o tempo necessário para o aprofundamento e vivência da máscara. Sendo assim, não consideraria correto de minha parte afirmar categoricamente que “aquilo era bufão”.

¹²³ Jacques Lecoq (1921-1999), nascido em Paris, foi fundador da L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Um dos pilares de seu trabalho foi o estudo a respeito de diferentes estilos de interpretação.

¹²⁴ Francisco de los Santos é um ator de Porto Alegre que vem trabalhando e pesquisando a máscara bufa há anos. Possui um espetáculo-solo chamado “Isaías in Tese”, no qual ele encarna um bufo narrador que defende uma tese sobre migração. Em “A Inauguração”, Francisco fez a figura que ocupava o maior posto da Secretaria fictícia.

Quando alguém caminha pela rua, basta imitar sua forma de andar para que apareçam o trote e a paródia. O mesmo acontece com a voz e com o comportamento. A imitação constitui um primeiro nível, bastante amável, do escárnio bufonesco. (LECOQ, 1997, p. 174, tradução nossa)¹²⁵

Para tanto, solicitei a um dos atores para andar normalmente pelo espaço, enquanto que o restante do grupo, posicionado numa extremidade da sala, deveria observá-lo. Lembrei-os de perceber atentamente os detalhes da sua caminhada, como a posição da coluna e dos pés, o jogo de joelhos, braços e quadris, a expressão facial, a relação entre ombros, pescoço e rosto. Transcorrido um tempo assim, pedi a alguém para se postar atrás do observado durante seu deslocamento, imitando-o. Evidentemente que os risos brotaram no restante do grupo. Solicitei então ao “imitado” para assistir à “sombra” ganhar vida própria. Sua reação acabava sendo um misto de divertimento, constrangimento e surpresa. Com o desenrolar do jogo, quando notava que a “sombra” estava mais segura em sua imitação, procurava lhe dar outros estímulos, de forma a tornar a improvisação mais divertida. Por exemplo, pedia para ela exagerar o que seria de mais característico na caminhada do outro – como o jogo de quadril, a posição dos ombros, ou até mesmo o movimento do pescoço. No momento em que a paródia se efetivava, os risos se tornavam mais intensos na sala, e o “imitado” mais constrangido. O exercício, realizado com todos, rendeu boas gargalhadas.

Outra proposta que trouxe para o grupo também deveria ser realizada em duplas. Ela consistia no seguinte: num palanque ou tribuna, uma autoridade muito respeitada (juiz, presidente, catedrático ou algo parecido), feita por um dos atores, explanava um discurso muito importante para a humanidade. Tal discurso deveria se dar em gramelô¹²⁶. Enquanto isso, havia outra figura imitando esse orador – e responsável por fazer o público rir.

Tanto no primeiro quanto no segundo exercício, a comicidade só se efetivava quando o ator respeitava o seu referencial parodiado. Caso ele não

¹²⁵ *Cuando alguien camina por la calle, basta con imitar su forma de andar para que aparezcan la burla y la parodia. Lo mismo ocurre con la voz y con el comportamiento. La imitación constituye un primer nivel, bastante amable, del escarnio bufonesco.*

¹²⁶ O gramelô é uma conversação improvisada sem um idioma definido.

conseguisse referenciar alguma característica latente do outro, tampouco exagerá-la, pontuá-la, enfatizá-la, acontecia o chamado “sorriso amarelo”, isto é, um sorriso sem graça. Ao longo das duas propostas, procurava instigá-los sobre a questão do prazer de brincar. “Nada é mais criança que um bufão, nem mais bufão que as crianças” (Idem, *ibidem*, p. 183, tradução nossa)¹²⁷. Nesse sentido, a comparação que Lecoq faz entre os bufões e as crianças é bastante pertinente. Ao mesmo tempo que ambos possuem em seus universos o sentido de viver o lúdico, eles são conscientes de que aquilo que fazem é do âmbito da brincadeira. Além disso, ambos sabem ser cruéis. Não necessariamente uma crueldade agressiva, já que no universo infantil ela não está organizada de maneira lógica racional. No entanto, iguala-se à sensação de um “dedo na ferida”...

Não se trata de representar externamente os personagens crianças, nem de cair na infantilidade, mas sim de reencontrar o estado da infância, sua solidão, suas exigências, suas pulsões, sua busca de regras do jogo, elementos todos eles que serão utilizados na dimensão bufonesca. (Idem, *ibidem*, p. 184, tradução nossa)¹²⁸

Passada esta fase inicial, o passo seguinte se referia à construção de um corpo bufonesco tradicional através de enchimentos, barrigas, corcundas, bundas enormes, “cotocos” de braços e pernas. Enquanto o grupo se encontrava nesse processo de transformação, tentava criar uma atmosfera propícia para tal, usando como trilha sonora músicas instrumentais de inspiração tribal, bem como apagando algumas luzes da sala. Segundo Lecoq,

graças a essa transformação corporal, de repente, dentro daquele corpo reinventado e artificial, se sentiam mais livres. Atreviam-se a fazer coisas que jamais haviam feito com seu próprio corpo. Nesse sentido, o corpo inteiro se transformava numa máscara. (...) Não havia nenhum conflito entre o parodiador e o parodiado. Reencontrávamo-nos assim com o tradicional “louco do Rei” que, longe de estar louco, podia dizer todas as verdades. Num corpo de bufão, o que zomba pode tomar a palavra e dizer

¹²⁷ *Nadie es más niño que un bufón, ni más bufón que los niños.*

¹²⁸ *No se trata de representar externamente los personajes de unos niños, ni de caer en el infantilismo, sino de reencontrar el estado de la infancia, su soledad, sus exigencias, sus pulsiones, su búsqueda de reglas del juego, elementos todos ellos que serán utilizados en la dimensión bufonesca.*

coisas inauditas, gracejar do ingravejável: da guerra, da fome no mundo, de Deus. (Idem, *ibidem*, p. 176, tradução nossa)¹²⁹

Já com corpos bufonescos, por assim dizer, pedi para que andassem pelo espaço percebendo o que aquelas formas estranhas corporais tinham alterado concretamente nas suas caminhadas. Após algum tempo, no qual procurei deixá-los vivenciar esse processo de investigação corporal, notei que, gradativamente, o comportamento e atitude deles iam se alterando. Eles estavam muito mais soltos para brincar. Palavrões, resmungos, xingamentos, atitudes tidas como obscenas... Havia naturalmente se instaurado ali outro universo. A capacidade e, principalmente, o desejo de improvisar com o outro estavam muito mais latentes. Decidi, então, trazer a seguinte proposta: um por vez deveria extravasar os motivos do seu descontentamento para com o mundo. Muitos foram os assuntos tratados por cada participante, como religião, Deus, política, oposição entre classes sociais, influência da mídia, etc. O que mais me surpreendeu foi ver colegas mais tímidos ou de comportamento mais delicado extravasando completamente suas iras. Após todos terem passado pela experiência, propus outra improvisação: que cada ator parodiasse um indivíduo cuja posição hierárquica estivesse acima dele, sendo o parodiado famoso ou não. Apareceram de tudo, tanto figuras conhecidas como políticos e religiosos – mais especificamente o antigo Papa – quanto professores e chefes, por exemplo. Durante o desenrolar da improvisação, procurei lhes chamar a atenção a respeito do prazer de parodiar e criticar alguém que está hierarquicamente acima. Em outras palavras, tratava-se do prazer de blasfemar/ profanar¹³⁰ algo.

Os bufões comparecem sempre ante o público para representar a sociedade. Por conseguinte, todos os temas são possíveis: a guerra, a televisão, o conselho

¹²⁹ *gracias a esa transformación corporal, de repente, dentro de aquel cuerpo reinventado y artificial, se sentían más libres. Se atrevían a hacer cosas que jamás habrían hecho con su propio cuerpo. En este sentido, el cuerpo entero se transformaba en una máscara. (...) No había ningún conflicto entre el burlador y el burlado. Nos reencontrábamos así con el tradicional “loco del Rey” que, lejos de estar realmente loco, podía decir todas las verdades. En un cuerpo de bufón, el que se burla puede tomar la palabra y decir cosas inauditas, burlarse hasta de lo “imburlable”: de la guerra, del hambre en el mundo, de Dios.*

¹³⁰ O artigo “A blasfêmia, o prazer e o incorreto”, de Beth Lopes, é bem esclarecedor nesse sentido. O texto pode ser encontrado no seguinte link: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57260/60242>

de ministros ou qualquer outro acontecimento da atualidade, fonte inesgotável de inspiração e de jogo de ator. (...) Se decidem representar o sindicalismo, nunca entrarão na psicologia de tal ou qual personagem conhecido. (Idem, *ibidem*, p. 187, tradução nossa)¹³¹

A experiência foi tão positiva que decidimos repeti-la algumas vezes, até pelo fato de alguns atores, infelizmente, não poderem estar presentes em todos os ensaios. Foi uma lástima, mas tentávamos driblar aquelas condições com muito esforço.

d) Por um comportamento ambíguo.

Transcorrida esta fase de vivência do jogo bufonesco, em que tentávamos entender na prática a lógica de alguns de seus princípios como “paródia”, “blasfêmia” e “ridículo”¹³²,urgia avançar no trabalho: o passo seguinte consistia em estabelecer as figuras da solenidade. (*Nesses momentos me pegava pensando sobre como o tempo disponível para um processo de criação nunca é o suficiente!*) Para tanto, percorremos o caminho “do grande para o pequeno”: era chegado o momento de transformar aquele corpo grande, deformado e estranho num corpo aparentemente normal. Desta maneira, as deformações físicas seriam deslocadas para o âmbito do comportamento. Como fazer isto?!

Novamente estávamos na sala de ensaio, e novamente procurei instaurar um ambiente propício para isto. Com músicas mais minimalistas, fizemos o que seria a última vivência com o corpo bufonesco tradicional. Os atores vestiram os enchimentos e apetrechos que costumavam utilizar, e caminharam pelo espaço conforme a lógica corporal de suas figuras deformadas. Em seguida, pedi a eles para retirarem do corpo tais enchimentos, mantendo a mesma caminhada. Evidentemente que sem eles, a forma de se deslocar ficou estranha. A partir daí, enquanto eles andavam, solicitei para que

¹³¹ *Los bufones comparecen siempre ante el público para representar a la sociedad. Por consiguiente todos los temas son posibles: la guerra, la televisión, el consejo de ministros o cualquier otro acontecimiento de la actualidad, fuente inagotable de inspiración y de juego actoral. (...) Si deciden representar el sindicalismo, nunca entrarán en la psicología de tal o cual personaje conocido.*

¹³² Já que o bufão expõe o ridículo do mundo e da existência através do seu corpo e comportamento.

diminuíssem gradativamente a forma grotesca em seus corpos, até permanecer somente o seu impulso¹³³, o seu resquício. Chamei atenção para registrarem essa nova informação em seus corpos.

Interrompemos a prática e nos sentamos. Apresentei-lhes os núcleos que eu havia pensado para o “grande evento”. Eram eles: o núcleo do palanque, o da produção, o da imprensa, o do falso público, o da animação musical e o da ação repressiva. O primeiro abrangeria o Secretário Adjunto Especial (protagonista do cerimonial), a sua esposa (primeira-dama da Secretaria), a sua filha (e representante da Força-Jovem do partido), a vereadora (representante da Ala Feminista do partido), o cerimonialista (apresentador do evento), a assistente-administrativa da Secretaria e o estagiário (espécie de volante, alternando entre o primeiro e o segundo núcleo). O núcleo da produção abarcaria as pessoas responsáveis pela organização e produção do evento. Este núcleo estaria comprometido desde a cuidar da sonorização até a servir o coquetel. O núcleo da imprensa seria formado tanto por falsos como por verdadeiros fotógrafos e cinegrafistas. O quarto núcleo, o do falso público camuflado no meio dos transeuntes, serviria para puxar os aplausos ou vaias em relação àqueles que discursavam. Haveria ainda o núcleo da animação musical, do qual participaria a versão reduzida da bateria de um bloco carnavalesco intitulado Areal da Baronesa. Por fim, existiria ainda o núcleo da ação repressiva, cuja função seria a de organizar as pessoas (tanto os atores quanto os espectadores) dentro do espaço da ação.

Cada um foi escolhendo o que queria, de acordo com seu interesse. Naturalmente os que podiam estar mais presentes nos ensaios foram para o núcleo do palanque, ao passo que os com pouca disponibilidade de tempo acabaram se desdobrando em outros núcleos. Por exemplo, uma das atrizes com experiência em produção teatral podia comparecer aos ensaios no máximo 2 vezes por semana. Ela decidiu, então, escolher o núcleo da produção, pois sentiu que ali seria mais útil ao trabalho. A mesma lógica se sucedeu com outra atriz, a qual também dispunha de pouco tempo para ensaiar. Como se identificava com movimentos sociais, ela preferiu permanecer no núcleo do falso público. E assim aconteceu com todos.

¹³³ Impulso, nesse sentido, como algo que gera o movimento.

Após a definição do “papel social”¹³⁴ de cada um no experimento, voltamos para a prática e retomamos os resquícios do grotesco no corpo (os quais foram ampliados gradativamente). Em seguida, cada ator devia acrescentar ao exercício o “papel social” que representaria na encenação. No caso da atriz que faria a esposa do Secretário Adjunto, por exemplo, como seria uma primeira-dama (a qual se encontra no imaginário coletivo como uma figura elegante) com contrastes tão evidentes no corpo? Esta mistura resultaria no quê? Fui instigando os atores com esses tipos de provocações, bem como sinalizando para que não esquecessem a paródia e a blasfêmia. Por exemplo: o ator que faria o Secretário Adjunto executava um movimento de coluna e pescoço que tornara sua figura muito estranha. No momento de parodiar algum político do alto-escalão, ele se inspirou no atual prefeito de Porto Alegre. A mistura entre o que ele dizia e seu movimento corporal acentuado tornou a improvisação muito divertida. O mesmo se deu com a atriz que representaria a vereadora da Força-Jovem: seu movimento de cabeça-pescoço-coluna a fazia parecer uma “louca”¹³⁵. Para o exercício da paródia, ela se inspirou numa famosa deputada federal do Estado, rendendo assim boas gargalhadas. Deste modo, primeiro partindo do exagero, cada um foi encontrando subsídios para construir sua figura. Como desde o princípio o experimento tinha por propósito lidar com a condição liminar entre real e ficção (o que me obrigava a “podar” possíveis exageros dos atores), solicitei então para que diminuíssem gradativamente o grotesco no corpo até restar somente o impulso.

Após tais experimentações, até o último ensaio antes da apresentação trabalhamos a questão do grotesco corporal não tão evidente junto à paródia e à blasfêmia daqueles que compõe o poder político. Era fundamental que os atores se divertissem “por dentro” ao fazer aquilo, e que não evitassem o ridículo.

O ridículo está sempre presente no jogo do bufão, é a busca de seu ridículo para rir do outro e vice-versa, ambiguidade característica do universo bufonesco, que contribui para a conquista de um pensamento crítico tanto daquele que parodia como daquele que

¹³⁴ Nas ciências sociais, o papel social é definido pelo conjunto de normas e deveres que condicionam o comportamento dos indivíduos junto a um determinado grupo. Os papéis sociais são sempre resultado de um processo de socialização.

¹³⁵ “Louca” no sentido pejorativo.

assiste a paródia (...). Quando Leo Bassi, vestindo apenas uma cueca, cobre seu corpo com mel e penas, brincando com a ideia de um “anjo” libertador que reivindica o direito dos artistas poderem utilizar as ruas como espaço para realizar suas ações, expõe seu ridículo para trazer a reflexão acerca de um direito que acredita pertencer aos artistas. (BORDIN, 2013, pp. 71-72)

A soma de toda esta equação resultava na ambiguidade do comportamento de cada um deles, como uma espécie de “espelho deformante” *meyerholdiano*. Em outras palavras: a ideologia defendida pelas figuras fictícias de “A Inauguração” era, na realidade, o alvo da crítica dos atores que se encontravam por trás daquelas figuras. A situação se equivalia à relação entre marionete e manipulador, com a diferença que, neste experimento, a marionete e manipulador habitavam o mesmo corpo. Tratava-se de um território perigoso, pois estávamos literalmente andando no fio da navalha...

Rir é contagioso e libertador. É o antídoto perfeito contra todas as formas de censura, algo que os bufões sempre destacaram e que tem sido a razão deste bando desde o nascer da Humanidade. (BASSI apud BORDIN, 2013, p. 76)

O processo de construção das figuras ia se estabelecendo de forma gradativa. Com base nessa ambiguidade, os atores consolidaram sua corporeidade e vocalidade. Em seguida, passaram a buscar vestimentas adequadas, a dar-lhes nomes e, por meio de improvisações, a perceber como sua figura se relacionava com o outro. Por exemplo, o Secretário Adjunto Especial tratava a primeira-dama e o estagiário de maneiras diferentes. Diante disso, estabeleceu-se que o núcleo do palanque seria formado pelo cerimonialista deficiente visual¹³⁶, senhor Clóvis; pelo Secretário Adjunto, senhor Francisco Vergueiro; pela sua esposa, senhora Edilaine Vergueiro; pela representante da Força-Jovem do partido, senhorita Marcinha Vergueiro; pela vereadora recém-eleita, senhorita Vera Luzia; pelo estagiário e secretária, cujas figuras não tinham nome propositalmente – em função de ocuparem o nível mais baixo da hierarquia social daquele núcleo. Os nomes foram escolhidos conforme sua sonoridade: a nosso ver, “Edilaine Vergueiro”

¹³⁶ O ator André Macedo não era deficiente visual.

denotava um ar pomposo, assim como “Francisco Vergueiro”; já “Vera Luzia” remetia indiretamente a uma conhecida militante de um partido de extrema esquerda em Porto Alegre.

Com tudo isto cada vez mais claro e estabelecido, se fazia necessário dar mais um passo adiante: promover improvisações sobre o tema.

3.4 Dos procedimentos da movimentação cênica.

Desde que concebi o experimento, imaginei-o ocorrendo no entorno do Largo Glênio Peres¹³⁷. Num raio de 10 metros, haveria o palanque, a mesa do coquetel, os amplificadores de som e a obra a ser inaugurada, embora as ações devessem estar concentradas principalmente em cima do “palanque”¹³⁸. Sendo assim, começamos a ensaiar com dois tabladados existentes no Departamento de Arte Dramática (DAD) da UFRGS, sobre os quais se encontravam um pedestal para microfone, outro pedestal para partitura, além dos próprios atores do “núcleo do palanque”. Procurei trazer diferentes propostas de improvisações, buscando tornar o experimento dinâmico. A primeira consistia em cada um discursar em gramelô, conforme a lógica da sua “figura grotesca” (definida na etapa anterior). O que importava ali não era seu conteúdo, mas sim a intenção dada, bem como a interação estabelecida entre o orador e o restante das pessoas. Em outras palavras, naquele momento estava em jogo a questão da ação e reação, a qual iria definir a movimentação cênica de todo o experimento. Evidentemente que, pelo próprio tamanho do palanque, os deslocamentos feitos em cima dele deveriam ser menores. Durante tais improvisações, por exemplo, a atriz que fez a representante da Força-Jovem dava uma intenção excêntrica e espalhafatosa ao seu discurso. Os atores do núcleo do palanque tiveram uma reação entre surpresa e

¹³⁷ Em virtude da grande logística que a apresentação exigia, não podia correr risco de ela ser interrompida ou inviabilizada. Então me vi obrigada a pedir autorização à prefeitura, mais especificamente para a “Secretaria Municipal da Produção, Indústria e Comércio” (SMIC), na “Seção de Administração de Próprios” (SAPM). Para minha surpresa, fui bem atendida pelo rapaz responsável. Tive que preencher uma ficha cadastral, no qual constavam perguntas como o nome do responsável, finalidade de utilização do espaço, data, horário, previsão do número de participantes e estrutura a ser montada. Felizmente, com a Lei do Artista de Rua, não é preciso mais pedir autorização para fazer espetáculos de rua.

¹³⁸ Montar um palanque seria inviável, não somente pelo custo financeiro, mas também pelas normas de segurança exigidas pela prefeitura para erguer esse tipo de estrutura. Para a apresentação, consegui dois tabladados emprestados, cuja altura era de 1 metro no máximo.

constrangimento, o que os levaram a tomar distância dela por meio de um pequeno deslocamento em diagonal – demonstrando desse jeito uma reação de repulsa. Em compensação, o núcleo do falso público tinha um movimento de atração a ela, posto que ele vibrava com o discurso proferido. Já no caso da improvisação com o responsável pela figura do Secretário Adjunto, por ele ocupar o posto mais alto da hierarquia social, e por seu discurso ser considerado o mais importante do evento, naturalmente todos tinham um movimento de aproximação – até em razão de que a grande motivação de alguns (como o estagiário) era ser fotografado perto dele. E assim seguimos a criação do experimento. No entanto, em decorrência de haver diversas pessoas em cima do pequeno palanque, e do fato de os atores estarem se divertindo demasiadamente com as improvisações, as reações e as movimentações acabavam se tornando exageradas em certos momentos. Este aspecto foi salientado pela minha orientadora que, tendo assistido a um ensaio, disse-me: “Cuidado para não deixar a encenação cair na comédia pastelão¹³⁹. ‘A Inauguração’ tem que estar no fio da navalha.” Compreendi seu recado: era preciso que o jogo sutil entre o sério e o ridículo prevalecesse. Refleti que, por estar tão imbuída daquele universo, e por ser uma pessoa que facilmente se empolga com as coisas, já não estava mais conseguindo ter o distanciamento necessário. O referido aviso soou para mim como um alerta, e lembrou-me de um depoimento de Meyerhold:

Vocês sabem, tem gente que junta nas ruas pregos, parafusos, trincos, trazem para casa e colocam tudo num canto. Eu tinha um tio assim. Fui à casa dele em Riga. Dou uma olhada – tudo está bem, a mobília boa, mas num canto tem um montão de pregos e diferentes objetos recolhidos na rua. Diz ele: “Sou rico porque juntava tudo isto”. E quando andava na rua com ele, ele só olhava para o chão, até seu modo de andar tornou-se inclinado para baixo. Por que estou falando disto? Porque é uma coisa muito séria. Um trabalho muito grande. Ele sai à rua, tem outras preocupações, mas olha para ver se não há algum prego. De fora, é engraçado, mas para ele é um trabalho. Aqui também é assim. Pois, afinal, em cena são papéis cômicos,

¹³⁹ Comédia pastelão é um tipo de comédia de gosto duvidoso em que há a exploração de uma série de motivos (como gestos exagerados e bofetadas) com vistas de suscitar o riso fácil no público.

porém, deve-se interpretar essa gente seriamente (...).
(MEYERHOLD apud CAVALIERE, 2006, p. 25)

Procurei ter uma postura mais distanciada que o habitual a partir daquele momento. Tentei organizar as ações e reações dos atores, bem como a movimentação cênica do pessoal do palanque. Por sorte, os deslocamentos de outros núcleos foram mais tranquilos de lidar. Por exemplo, o núcleo da imprensa deveria ser bastante chamativo, com vistas de atrair a atenção daquele transeunte curioso (o qual adora se aproximar de uma câmera). Tendo como principais referências os fotógrafos sensacionalistas que costumam fazer de tudo para obterem o ângulo perfeito, seus participantes tinham diferentes possibilidades de movimentação: estavam autorizados a permanecer no meio do público, assim como a subir, a descer, a se aproximar e a se afastar do palanque. Por sua vez, o núcleo da produção, como responsável pelas resoluções dos problemas do evento, tinha por deslocamento principal a trajetória entre o palanque e a mesa do coquetel. Já o foco da ação repressiva era o percurso entre o palco e o público. O núcleo do falso público devia se espalhar em meio ao “público verdadeiro” com vistas de “influenciar” sua reação, ao contrário dos responsáveis pela animação musical (os quais deviam permanecer praticamente o tempo todo ao lado do palco).

À medida que a data da apresentação se aproximava, as improvisações foram intensificadas. Fazê-las em granelô já não fazia mais sentido para um experimento cujo poder da palavra era fundamental. Havia chegado o momento da sua sistematização.

3.5 Dos procedimentos da escritura do texto.

Meus concidadãos! Este momento há de ficar para sempre gravado nos anais e menstruais da História de Sucupira! (GOMES, 1990, p. 267).

Para a criação dos textos do experimento, era preciso estabelecer um roteiro prévio. Sendo assim, a partir do que eu imaginava antes de dar início à

prática artística, juntamente ao material criativo¹⁴⁰ coletado durante os encontros, cheguei ao seguinte roteiro:

- animação do “núcleo musical”;
- subida do “núcleo do palanque” ao palco;
- explanação do cerimonialista a respeito da solenidade, das presenças ilustres, do coquetel e da grande obra em questão;
- execução dos hinos do Estado e da cidade. No entanto, no momento do hino de Porto Alegre (desconhecido para a grande maioria da população) seria executada uma música que se tornou famosa por servir de trilha sonora para uma propaganda de determinada rede de supermercados¹⁴¹;
- anúncio do cerimonialista sobre o momento da entrega da chave da cidade, a qual seria destinada a uma pessoa totalmente identificada com Porto Alegre;
- pronunciamento da ganhadora da chave da cidade. Tratar-se-ia de uma mulher com forte sotaque espanhol¹⁴² que, devido a sua empolgação, explanaria de maneira rápida a ponto de ninguém compreendê-la. Após um tempo na situação embaraçosa, todos a aplaudiriam;
- anúncio do cerimonialista sobre a vereadora recém-eleita da ala feminista do partido, senhora Vera Luzia;
- discurso inflamado de Vera acerca de alguns assuntos como seu mandato e o papel da mulher na sociedade;
- interrupção do discurso por um homem¹⁴³ cuja ação seria insultá-la com frases machistas;
- discussão entre eles;
- interferência do segurança do evento¹⁴⁴, o qual deveria retirá-lo à força do local;
- constrangimento do Secretário;
- atuação do núcleo musical;

¹⁴⁰ Tinha o hábito de anotar as ideias mais interessantes enquanto se desenrolavam as improvisações.

¹⁴¹ Música conhecida na voz de Isabela Fogaça, ex-primeira-dama da prefeitura de Porto Alegre. Tem por refrão: “Porto Alegre me faz tão sentimental/ Porto Alegre me dói/ Não diga a ninguém/ Porto Alegre me tem/ Não leve a mal/ A saudade é demais/ É lá que eu vivo em paz/ Porto Alegre é demais!”

¹⁴² A atriz que fez a ganhadora da chave (a figura “Guadalupe Martinez”) se chamava Beleim e era argentina.

¹⁴³ Ator do núcleo do falso público.

¹⁴⁴ Representado pelo ator Hamilton Leite.

- anúncio do cerimonialista sobre a representante da Força-Jovem do partido, senhorita Marcinha Vergueiro;
- discurso vazio de Marcinha. No auge da empolgação, ela passaria a falar da força da juventude, do desejo dos jovens por questões como o amor livre, a liberação da maconha e o direito ao aborto;
- censura à Marcinha por parte do Secretário Adjunto;
- anúncio do cerimonialista a respeito da primeira-dama da Secretaria, senhora Edilaine Vergueiro;
- discurso reacionário da primeira-dama, no qual ela exaltaria as belezas e as tradições do Rio Grande do Sul. Após propor um grande brinde¹⁴⁵ em homenagem à obra, ela apresentaria de maneira íntima seu marido, o Secretário Adjunto Especial;
- discurso de Francisco Vergueiro, no qual seriam ditos alguns absurdos;
- pronunciamento do cerimonialista a respeito da proximidade do grande momento, solicitando então ao corpo de baile para executar o ritual de cortar o laço em volta da obra;
- execução de uma música de suspense;
- enquanto isto, o estagiário passaria a dançar uma coreografia estranha cujos movimentos remetessem a uma tesoura;
- rompimento do laço por parte do estagiário;
- anúncio do cerimonialista a respeito do momento mais aguardado da noite: o desvendamento da obra;
- rufar de tambores;
- retirada do tecido. Revelar-se-ia uma grande escada de ferro de formato curvilíneo;
- subida do Secretário e de seus correligionários na obra;
- momento de expectativa e tensão;
- tomada de consciência a respeito da inutilidade da obra;
- instantes em silêncio;
- constrangimento do Secretário;
- prosseguimento da festa com animação musical;

¹⁴⁵ Ela fez um brinde segurando uma cuia argentina de chimarrão, cujo formato é diferente do tradicionalmente utilizado no Rio Grande do Sul.

- oferecimento do “delicioso” coquetel aos presentes.

Como disse anteriormente, a partir daqui o processo de criação teve que se dar “a toque de caixa”, pois não havia tempo hábil para grandes experimentações. Para que os atores pudessem se inspirar e perceber o poder da retórica, apresentei-lhes alguns textos de teatro, além de discursos de estadistas e de ditadores que considere mais expressivos nesse sentido. O primeiro texto foi o discurso que o personagem Marco Antônio profere em homenagem a César, na peça “Júlio César” de Shakespeare.

Amigos, romanos e cidadãos, deem-me seus ouvidos.

Vim para enterrar César, não para louvá-lo. O bem que se faz é enterrado com os nossos ossos; que seja assim com César. O nobre Brutus disse a vocês que César era ambicioso. E, se é verdade, era uma falta muito grave, e César pagou por ela com a vida, aqui, pelas mãos de Brutus e dos outros. Pois Brutus é um homem honrado, e assim são todos eles, todos homens honrados.

Venho para falar no funeral de César. Ele era meu amigo, fiel e justo comigo. Mas Brutus diz que ele era ambicioso. E Brutus é um homem honrado.

Ele trouxe muitos prisioneiros a Roma que, para serem libertados, encheram os cofres de Roma. Isto parecia uma atitude ambiciosa de César? Quando os pobres sofriam, César chorava. Ora, a ambição torna as pessoas duras e sem compaixão. Entretanto, Brutus diz que César era ambicioso. E Brutus é um homem honrado. (...)

Eu não falo aqui para discordar do que Brutus falou. Mas eu tenho que falar daquilo que eu sei. Vocês todos já o amaram e tinham razões para amá-lo. Qual a razão que os impede agora de homenageá-lo na morte?

(Neste momento Marco Antônio faz uma pausa no discurso, e as pessoas do povo começam a refletir sobre o que ele disse, e a questionar se César tinha afinal merecido a morte que teve. Passado este interlúdio retorna Marco Antônio a falar:)

Ontem a palavra de César seria capaz de enfrentar o Mundo; agora jaz aqui morta. Ah! Se eu estivesse disposto a levar os seus corações e mentes para o motim e a violência, eu falaria mal de Brutus e de Cassius, os quais, como sabem, são homens honrados. (...) Mas, eis aqui um pergaminho com o selo de César. Eu o achei no seu armário. É o seu testamento. Quando os pobres lerem o seu testamento (porque, perdoem-me, eu não pretendo lê-lo), eles se arrojaram para beijar os ferimentos de César, e molhar seus lenços no seu sagrado sangue.

(O povo reclama de Marco Antônio e exige que ele o leia:)

Tenham paciência amigos, mas eu não devo lê-lo. Vocês não são de madeira ou de ferro, e sim humanos. E, sendo humanos, ao ouvir o testamento de César, vão se inflamar, ficarão furiosos. É melhor que vocês não saibam que são os herdeiros de César! Pois, se souberem... o que vai acontecer? Vocês vão me obrigar a ler o testamento de César? Então façam um círculo em volta do corpo e deixem-me mostrar-lhes César morto, aquele que escreveu este testamento.

Cidadãos. Se vocês têm lágrimas, preparem-se para soltá-las.

Vocês todos conhecem este manto. Vejam, foi neste lugar que a faca de Cassius penetrou. Através deste outro rasgão Brutus, tão querido de César, enfiou a sua faca e, quando ele arrancou a sua maldita arma do ferimento, vejam como o sangue de César escorreu. E Brutus, como vocês sabem, era o anjo de Cesar. Oh! Deuses, como César o amava. O golpe de Brutus foi, de todos, o mais brutal e o mais perverso. (...) Sim, agora vocês choram. Percebo que sentem um pouco de piedade por ele. Boas almas. Choram ao ver o manto do nosso César despedaçado.

Bons amigos, queridos amigos, não quero estimular a revolta de vocês. Aqueles que praticaram este ato são honrados. (...) Eu não vim para roubar seus corações. Eu não sou um bom orador como Brutus. Sou um homem simples e direto (...)

(Seguem-se novamente comentários das pessoas, já agora lamentando o assassinato e condenando os assassinos. Volta Marco Antônio:)

Aqui está o testamento, com o selo de César. A cada cidadão ele deixou 75 dracmas. Mas, para vocês, ele deixou seus bens. Seus sítios neste lado do Tibre, com suas árvores, seu pomar, para vocês e para os herdeiros de vocês e para sempre. Este era César. Quando aparecerá outro como ele?

(Revoltada, a massa sai rumo às casas dos conspiradores para vingar César.)

(William Shakespeare)

Neste discurso, frente a uma massa de cidadãos, Marco Antônio inicia dando razão aos conspiradores com a finalidade de se fazer ouvido pela massa. Seguindo uma estrutura em que condena César na primeira frase (sempre reiterando que Brutus se trata de um homem honrado), na frase seguinte ele utiliza a conjunção “mas”, dando um exemplo real da grandeza, bondade e amor que César tinha pelo povo de Roma. Desta forma, gradativamente, numa forma dialética entre a crítica e a observação positiva, ele consegue mudar o estado de espírito da massa. O César odiado volta a ser amado pelo povo através da força de um discurso.

Outro exemplo bem ilustrativo foi o discurso de Martin Luther King proferido nas escadarias no monumento de Abraham Lincoln.

Há cem anos, um grande americano, sob cuja sombra simbólica nos encontramos, assinava a Proclamação da Emancipação. Esse decreto fundamental foi como um raio de luz de esperança para milhões de escravos negros que tinham sido marcados a ferro nas chamas de uma vergonhosa injustiça. Veio como uma aurora feliz para terminar a longa noite do cativo. Mas, cem anos mais tarde, devemos enfrentar a realidade trágica de que o Negro ainda não é livre. Cem anos mais tarde, a vida do Negro é ainda lamentavelmente dilacerada pelas algemas da segregação e pelas correntes da discriminação. Cem anos mais tarde, o Negro continua a viver numa ilha isolada de pobreza, no meio de um vasto oceano de prosperidade material. Cem anos mais tarde, o Negro ainda definha nas margens da sociedade americana, estando exilado na sua própria terra. Por isso, encontramos aqui hoje para dramaticamente mostrarmos esta extraordinária condição. Num certo sentido, viemos à capital do nosso país para descontar um cheque. Quando os arquitetos da nossa república escreveram as magníficas palavras da Constituição e da Declaração de Independência, estavam a assinar uma promissória de que cada cidadão americano se tornaria herdeiro. Este documento era uma promessa de que todos os homens veriam garantidos os direitos inalienáveis à vida, à liberdade e à procura da felicidade. (...) Digo-lhes, hoje, meus amigos, que apesar das dificuldades e frustrações do momento, ainda tenho um sonho. É um sonho profundamente enraizado no sonho americano. Tenho um sonho que um dia esta nação levantar-se-á e viverá o verdadeiro significado da sua crença: "Consideramos estas verdades como evidentes por si mesmas, que todos os homens são criados iguais". (...) Quando permitirmos que a liberdade ressoe, (...) seremos capazes de apressar o dia em que todos os filhos de Deus, negros e brancos, judeus e gentios, protestantes e católicos, poderão dar-se as mãos e cantar as palavras da antiga canção negra: "Liberdade finalmente! Liberdade finalmente! Louvado seja Deus, Todo Poderoso, estamos livres, finalmente!"

(Martin Luther King)

O discurso de Martin Luther King, além de ser repleto de imagens e metáforas, atinge o seu ouvinte pela emoção. Soa como poesia de tão belo

justamente por misturar sensações tão conflitantes como dor, revolta e esperança.

Em contraponto a isto, busquei também o discurso de Hitler proferido em 1934, como exemplo de como se dá a manipulação das massas.

Meus jovens alemães, após um ano tenho a oportunidade de vos dar as boas vindas. Aqueles que estão aqui no estádio são um pequeno segmento da massa que está lá fora por toda a Alemanha. Desejamos que vocês, rapazes alemães e garotas, absorvam tudo o que nós esperamos da Alemanha para estes novos tempos. Queremos ser uma nação unida, e vocês, meus jovens, formarão esta nação. No futuro, não desejamos ver classes, e vocês precisam impedir que isso apareça entre vocês. (...) Queremos que estas pessoas sejam obedientes, e vocês devem praticar a obediência. Desejamos que as pessoas almejem a paz, mas também sejam corajosas. E vocês alcançarão a paz. Vocês precisam almejar a paz e serem corajosos ao mesmo tempo. Não queremos que esta nação seja fraca; ela deve ser forte, e vocês precisam mentalizar isso enquanto são jovens. Vocês precisam aprender a aceitar privações sem nunca esmorecerem. Não importa o que criemos e façamos, nós sobreviveremos, mas em vocês a Alemanha viverá. (...) Porque vocês são a carne da nossa carne, o sangue do nosso sangue! E as vossas mentes jovens estão repletas do mesmo ideal que nos orienta. Vocês estão unidos a nós, e quando as grandes colunas do movimento marcharem pela Alemanha vitoriosa, sei que vocês se juntarão às colunas. (...) A Alemanha marcha dentro de nós, a Alemanha segue atrás de nós!

(Adolf Hitler)

Levei também para o ensaio peças de teatro que abordavam o universo do poder político. Nesse sentido, a principal referência foi Dias Gomes que, por meio da obra “O Bem Amado”, tratou de forma genial questões como corrupção e manipulação do povo. Nela, o protagonista Odorico Paraguaçu, um prefeito corrupto, tinha por meta principal inaugurar um cemitério local. No entanto, para sua infelicidade, passavam-se semanas e ninguém falecia na cidade. Ele se viu obrigado a lançar mão de uma série de estratégias com o propósito de alguém morrer em Sucupira, pois só assim ele poderia inaugurar o cemitério.

Povo sucupirano! Agoramente já investido no cargo de Prefeito, aqui estou para receber a confirmação, ratificação, a autenticação e por que não dizer a sagração do povo que me elegeu. (...) Eu prometi que o meu primeiro ato como prefeito seria ordenar a construção do cemitério. (...) Botando de lado os entretantos e partindo pros

finalmente, é uma alegria poder anunciar que prafrentemente vocês já poderão morrer descansados, tranquilos e desconstrangidos, na certeza de que vão ser sepultados aqui mesmo, nesta terra morna e cheirosa de Sucupira. E quem votou em mim, basta dizer isso ao padre na hora da extrema-unção, que tem enterro e cova de graça, conforme o prometido (...).

(Dias Gomes)

O Odorico é um personagem extremamente carismático, mesmo sendo corrupto. Um dos motivos para isto são os trocadilhos e jogos linguísticos presentes em algumas de suas frases (GOMES, 1990):

- *É com a alma lavada e enxaguada que lhe recebo nesta humilde cidade.*
- *Isto deve ser obra da esquerda comunista, marronzista e badernenta.*
- *Quem é que pode viver em paz mormentemente sabendo que, depois de morto, defunto, vai ter que defuntar três léguas pra ser enterrado?*
- *Calunismos. Eu também sou meio socialista. Não da ponta esquerda... do meio de campo, caindo pra direita!*
- *Como diria o rei dos persas, Dario Peito de Aço, pra cada problemática tem uma solucionática. Se não disse, perdeu a oportunidade de ser citado por mim.*
- *O senhor não vai matar, vai suicidar o homem apenasmente...*



O ator Paulo Gracindo como Odorico Paraguaçu na versão televisiva de “O Bem Amado”...



...e a versão cinematográfica feita em 2010.

Com todas estas referências, adotamos o seguinte método para não perdermos tempo: cada ator a discursar no evento deveria esboçar um texto num horário diferente dos nossos encontros práticos, seguindo o que vínhamos trabalhando nas improvisações. Eles os mostravam a mim no ensaio, a fim de eu lhes sugerir algumas mudanças. Novamente eles levavam os textos para casa com o intuito de modificá-los e, no ensaio seguinte, procurávamos testá-los na prática (até mesmo porque havia uma enorme diferença entre o texto escrito e sua sonoridade quando falado). Ao iniciarmos os ensaios com microfone no pátio¹⁴⁶ do DAD, isto ficava mais evidente. Cuidamos também para manter o sentido de ambiguidade e de ridículo nos discursos. Assim, num movimento de ir e vir, escrevendo a próprio punho, trocando emails, digitando-os, imprimindo, riscando e reimprimindo, desenrolou-se o processo de criação dos textos. Em outras palavras, estávamos “rasurando” incessantemente. Para Cecília Salles,

embora haja uma gama variada de critérios determinando as opções que sustentam cada rasura, o comando dessas escolhas é eminentemente estético. O artista substitui, elimina ou adiciona formas de acordo com o que lhe é admirável sem qualquer razão ulterior. Critério, portanto, de caráter individual

¹⁴⁶ O pátio do DAD desemboca na avenida Salgado Filho, um lugar bastante movimentado e barulhento da cidade.

fortemente ligado à unicidade e harmonia que a obra em formação vai exigindo. (SALLES, 1991, pp. 56-57)

“Rasura”... Não havia encontrado até então melhor definição para a forma como estava se dando o processo. Era rasura nos textos, rasura na construção figuras, rasura na encenação como um todo. Havia tantas “rasuras” que, em dado momento, eu já não sabia mais separar as rasuras das não-rasuras. Vi-me em meio a um caos criativo e emocional. Estávamos a poucos dias da estreia, muitas decisões a tomar, muitos problemas de logística a resolver, e meu nível de ansiedade no topo. Sabia, no entanto, que não era o momento de fraquejar perante os atores.

Mais vale errar com audácia do que rastejar de maneira insegura em direção à verdade. Sempre se pode, no dia seguinte, renunciar a um erro, mas não se consegue jamais recuperar a confiança que o ator perderia diante de um encenador que hesita e duvida. (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 2008, p. 89)

Neste contexto de sucessivas rasuras, definimos os discursos de cada um¹⁴⁷.

Discurso de Francisco Vergueiro (Secretário Adjunto Especial):

Boa tarde senhoras, senhores, crianças, adolescentes e cidadãos porto-alegretenses. Venho hoje, com muita satisfação, inaugurar uma obra essencial para nossa magnífica cidade. Com muito orgulho e desprendimento, estou representado o nosso unânime, invicto e eleito em primeiro turno por vocês, povo porto-alegrense, o grande e alto maestro desta digna cidade, o senhor prefeito! Como é de conhecimento geral da nação, estamos inaugurando hoje mais uma grande e soberba obra para nossa descomunal cidade. Sintamo-nos hoje cada vez mais orgulhosos da nossa cidade, que está galopando em rédeas soltas a escadaria do progresso. Pode a oposição maquiavélica querer implantar pensamentos maléficos em vocês, meu povo, mas sei que jamais vocês se envolveriam com tais sujeitos. A nossa grande obra está desde já dentro da alma e corações de cada um aqui, nesse Largo tão democrático como é o Largo Glênio Peres. Todos aqui, cidadãos de bem dessa cidade, desta capital dos gaúchos, sabem muito bem que eu poderia estar inaugurando uma escola, um hospital, um metrô, ou até mesmo um corredor de ônibus, mas não, estamos aqui

¹⁴⁷ Na apresentação de “A Inauguração”, entretanto, os textos se modificaram um pouco, em virtude do fator improvisacional com o público. Também é importante dizer que, a cada discurso ou interferência do cerimonialista, combinamos de os atores enfatizarem as qualidades da obra em questão, bem como prometerem o “delicioso” coquetel.

inaugurando esta digna e estonteante obra progressista e democrática para todos os cidadãos porto-alegretenses.

Este dia será marcado como um marco para nossa sociedade gaúcha, brasileira, quiçá mundial. Esta cidade pode, um dia, vir a sucumbir, no entanto esta obra inaugurada hoje jamais!!! Ela sobreviverá por séculos, por milênios. Para terminar, se algum cidadão tiver lágrimas, preparem-se, pois a emoção será forte. Recebemos esta obra de braços abertos e corações latentes. A sorte está lançada!

Discurso da primeira-dama Edilaine Vergueiro:

Boa tarde a todos! Estamos todos reunidos nesta lindíssima tarde para apreciarmos mais uma maravilhosa obra desta querida cidade de Porto Alegre, porém eu, particularmente, estou aqui para prestar minha humilde homenagem a esta capital que nos acolhe. Porto Alegre é hoje a cidade mais arborizada do país. Porto Alegre é hoje a cidade mais arborizada do mundo. Nossa grama é verde. Nossas folhas são verdes. Nosso céu é azul, assim como nos diz aquela música “eu sou do sul, é só olhar para ver que eu sou do sul, a minha terra tem o céu azul, é só olhar e ver”. Qual porto-alegrense nunca se emocionou ao olhar para o céu do Guaíba e prestigiar aquele belíssimo pôr do sol?! Afinal o sol é nosso! Nossos animaizinhos não estão mais pelas ruas como muitos indigentes por aí, porque nossos animais são acolhidos pelas ONGs, castrados e bem cuidados. Lá eles recebem café da manhã, almoço e janta. Nossas ruas são limpas. Andamos por aqui, pelo centro, e só vemos beleza. Nosso povo é bonito. Nos deparamos com muitos descendentes de europeus, com muitas pessoas loiras, de olhos azuis. Também temos artistas de rua maravilhosos que, em breve, poderão ir embora do centro, porque a obra já embelezará o largo. Eu particularmente não sou de Porto Alegre, mas esta cidade me adotou e me traz muita admiração. Nossa tradição é inconfundível, nossas músicas, nosso chimarrão... Por falar em chimarrão, eu gostaria de informar que temos água quentinha pro nosso chimarrão de cada dia lá no Parque da Redenção, graças a mim e a nossa Secretaria, e por isso gostaria de propor um brinde com chimarrão. Alguém aí tem um chimarrão para emprestar? Eu brindo hoje esta cidade maravilhosa, cidade cheia de lazer, com tantos shoppings... Brindo esta cidade segura, todas as nossas boates são muito bem fiscalizadas pelos bombeiros... Brindo essa arquitetura espetacular, brindo esta obra sem igual em todo o mundo, e que virá para abrilhantar nossos olhos quando passarmos por aqui. Tim Tim! Agradeço a presença de todos nesse evento, espero que gostem de tudo que preparamos especialmente para vocês! Um grande beijo em cada um!

Discurso de Marcinha Vergueiro (representante da Força-Jovem do partido):

Oi gente! Eu estou muito, mas muito feliz de estar aqui hoje, de estar representando a Força Jovem dessa cidade, desse partido, dessa grande inauguração! Eu não posso deixar de falar desse momento tão incrível. Essa obra que vamos inaugurar daqui a pouquinho é a energia que toda a galera precisa, é uma força que vai nos levar a um estado de felicidade, de festa permanente... Essa obra vai catalisar todas as sensações de que nós precisamos. Galera, essa obra é a energia total, ela vai proporcionar aquele momento que faz com que os astros transcendam e giram em torno de todos nós. Gente! Eu estou sentindo. Estou sentindo essa energia emanando da obra, essa energia emanando de vocês! Porque vocês são o sinônimo de mudança, a juventude é quem muda o mundo! E essa obra também significa juventude, porque ela vai trazer mudança. Logo, nós e a obra somos uma coisa só, somos todos a juventude, somos todos a mudança, somos todos os astros transcendentais girando em torno do sol...

Eu queria pedir que todos vocês segurassem a mão de quem está do seu lado. Isso, sente essa energia vibrante, essa luz que há dentro de cada um... Galera! Vocês são lindos, tipo, vocês são demais! Caralho! Vocês são maravilhosos, puta que pariu, que energia! Está foda demais isso aqui! Uhuuul. Esse momento significa a mudança que a cidade precisa. Essa obra vai significar a liberação de tudo, a liberação da maconha, do amor livre, do direito de expressão, da arte viva dentro de cada um nós. Essa obra significa a liberação da felicidade! (Começam a retirá-la do palco) Essa obra é nossa representação! Vamos lá Força-Jovem! Uhuuul! ...Espera aí! Gente! Curte a página do face, do twitter! Compartilha e chama a galera!

Discurso de Vera Lúcia (representante da ala feminista do partido):

Boa tarde! Boa tarde a todos. Boa tarde senhoras, senhores, jovens, idosos, crianças... Antes de mais nada, eu gostaria de saudar os meus companheiros de palanque: a belíssima primeira-dama Edilaine Vergueiro (palmas); o nosso grande nome da noite, Secretário Adjunto Especial do Instituto Extraordinário da Subsecretaria de Eventos e Inaugurações Francisco Vergueiro (palmas); gostaria também de parabenizar a organização do evento que está impecável, parabéns! (palmas); os demais companheiros de partido, nossa representante da Força-Jovem (palmas). É um prazer incomensurável para mim, Vera Lucia, vereadora eleita pela primeira vez nas eleições do ano passado, estar fazendo parte deste lindo evento. Aliás, eu gostaria de agradecer a todos aqueles aqui presentes que votaram em mim, e dizer àqueles que não o fizeram, que daqui a 3 anos estarão tendo a oportunidade

de fazê-lo. Gostaria de lembrá-los também que nas eleições do ano próximo serão escolhidos pelo povo candidatos à presidência, governo do Estado, senadores... (...) Ah, sim, deputados estaduais e federais. É importante que todo e cada um dos presentes aqui tenha ciência de que os candidatos do nosso partido são os melhores, os mais bem preparados, os mais justos, os mais honestos. Quero garantir que podem confiar no nosso partido e em nossos candidatos: vocês não se arrependem, eu lhes garanto. Voltando ao nosso objetivo principal, nossa Inauguração... É uma grande honra poder fazer parte do corpo responsável pela idealização e realização deste belo e importantíssimo projeto. Quero lhes dar a certeza de que este é apenas o primeiro de muitas obras que virão a ser construídas na nossa querida Porto Alegre. Porto Alegre que sediará os jogos da Copa do Mundo de 2014. Porto Alegre, que já é uma cidade belíssima, ficará ainda mais bela. Eu garanto a vocês que nosso país sediará a melhor e mais grandiosa Copa do Mundo que este Mundo já viu! E para isso, eu quero lhes dizer, senhoras e senhores... Dizer à senhora, que vem da Zona Sul. Ao senhor, que é lá da Zona Norte. À senhorita que mora aqui no Centro. E a todos os outros moradores de outros bairros de Porto Alegre que é compromisso meu e do nosso partido estar inaugurando uma obra bela, grandiosa, suntuosa e significativa como esta (que estamos inaugurando hoje) em cada bairro, se possível em cada praça e esquina desta cidade, obra esta que os senhores estarão tendo a oportunidade de conhecer muito em breve, findados os discursos e burocracias habituais. Vocês não perdem por esperar. E isso é prova de que o nosso partido cumpre com o que promete... Que não apenas deixa claro aos olhos do povo exatamente com o quê o dinheiro público está sendo utilizado, mas principalmente dá ao povo, e à oposição, a possibilidade de ver com os próprios olhos que o dinheiro público está sendo bem destinado. Muito bem destinado, eu reitero. E é por isso que eu me sinto muito tranquila, mas também no direito e obrigação de garantir que o nosso partido merece o voto de todos e de cada um aqui presente. Os nossos candidatos são, sem dúvida, os representantes que o povo quer e o povo merece. Nós merecemos o seu voto. Eu lhes garanto que não se arrependem!

Pronunciamentos do cerimonialista Clóvis:

Boa noite a todos... Boa tarde a todos. Boa noite a quem acha que é noite, boa tarde a quem acha que é tarde. Agradecemos a todos os presentes em nome desta administração, e queremos destacar que hoje estamos reunidos por amor ao progresso. Porto Alegre, uma cidade que cresce e se moderniza vertiginosamente, está conquistando o primeiro lugar da melhor cidade para se morar. Parabenizamos a

todos que fazem desta cidade um Éden de qualidade. Hoje inauguraremos uma obra que fará parte da vida da cidade e das vossas vidas. Essa obra contribuirá para a criação da Porto Alegre do futuro. Essa obra que inauguraremos em instantes contribuirá para a criação de um ser humano mais moderno, que vive o futuro.

Destacamos a presença de celebridades públicas aqui presentes.

- O representante do Grupo Sirotsky & Sobrinho¹⁴⁸;

- A vice-secretária do Ministério da Secretaria de Educação e Cultura;

- O representante do gabinete da Secretaria de Assuntos Internacionais, o recém-chegado a Porto Alegre;

- E por fim, a presidente e fundadora da Secretaria das Manifestações Populares.

Como não poderíamos deixar de fora, nesse momento daremos início ao hino do povo gaúcho. Desses heróis, maragatos ou chimangos, que perderam o sangue para que nosso Estado tivesse a liberdade que temos hoje. Por isso, cantemos o nosso bellissimo hino rio-grandense. Peço que a bateria Areal da Baronesa e a cantora Elisa se preparem, pois em instantes executarão esse hino que lembra os heróis do nosso Estado, heróis que escreveram com sangue nos nossos campos a palavra liberdade. Agora, o hino de Porto Alegre. (...)

Dando prosseguimento à solenidade de inauguração desta obra que embelezará e trará conforto e comodidade para a vida de milhares de pessoas, lembro a todos que em instantes será servido um delicioso coquetel. Mas antes disso, faremos a homenagem de entrega da chave da cidade. Essa chave é uma chave simbólica que permite ao cidadão que receba a liberdade de ir e vir. A liberdade de entrar, ficar e sair de qualquer ambiente público desta cidade. Com essa chave, poderá ocupar qualquer rua, qualquer praça, qualquer autarquia, inclusive as secretas e desconhecidas pela maioria da população. Com essa chave, as portas do futuro se abrirão para quem a portar. E por isso, chamo ao palco ela que é uma das vencedoras desse concurso que teve mais de 2000 pessoas inscritas. Foram feitas provas de conhecimentos culturais, provas de títulos onde se observou a reputação e a semelhança com nossa cidade. Dessas provas, 15 candidatos ficaram por 30 dias em caráter de isolamento, onde dali saiu a grande vencedora. Então chamamos agora ao palco, para que seja vista por todos nós, a Sra. Guadalupe Martinez. (...)

Prosseguindo com o evento que inaugurará essa importantíssima obra pública, quero lembrar a todos que, em instantes, será servido um delicioso coquetel para que possamos todos confraternizar esse momento tão importante e sincero nas nossas

¹⁴⁸ Referência a uma família do Estado proprietária de uma das maiores empresas de comunicação multimídia.

vidas. Chamo ao palco a força e a fragilidade feminina representada pela vereadora recém-eleita, e enalteço a sua importância na fundação da Secretaria da Fragilidade Feminina e na elaboração do projeto criando a dotação orçamentária para que fosse possível a viabilização desta inauguração. Veremos agora aqui no palanque a Sra. Excelentíssima vereadora e ativista Vera Luzia. (...)

Prosseguindo com esse ato em prol do progresso que inaugurará, em instantes, a obra que entrará para a memória desta cidade como sendo a mais importante e funcional de todos os tempos. Lembro também sobre o coquetel que será servido em instantes, e aproveito para chamar ao palco a mais jovem representante do partido na Câmara. Ela é ainda bem jovem, mas seus ideais e força nos contagiam, nos tiram da comodidade e nos possibilitam lutar por essa cidade que estamos construindo juntos: essa nova Porto Alegre do futuro! Ouçamos e vejamos agora a Excelentíssima senhorita Marcinha Vergueiro. (...)

Ao darmos continuidade a nossa inauguração, abrimos espaço e quebramos o protocolo para ouvir uma das mulheres mais bonitas da nossa cidade. Ela representa a beleza e a bondade do povo porto-alegrense. Na infância, foi miss brotinho; na adolescência, líder de torcida do colégio militar; também foi vice-garota verão e por último ganhou o prêmio revelação Brasil. Ela agora atua diretamente com questões ligadas ao serviço social e de apoio aos desamparados. Por favor, Sra. Excelentíssima Primeira Dama Edilaine Vergueiro, nos traga um pouco de sabedoria e beleza para esse ato público. (...)

É dado o grande momento... Que rufem os tambores, pois nesse instante será inaugurada a obra que tem por objetivo mudar a vida de todos nós... Que tirem o pano e que a obra seja revelada aos nossos olhos! (...)

Agradecemos a presença de todos e os convidamos para que se deliciem com o tão esperado coquetel. Muito obrigado.

Desta forma, num processo de pesquisa e experimentação, configuraram-se as “escrituras cênicas”, onde o texto dramático foi “resultante dos processos da dramaturgia do ator” (DIÉGUEZ, 2011, p. 25).

E então a rede é lançada ao mar, arrastada de um lado a outro, a favor da maré, contra a maré, em padrões múltiplos e complexos. Um peixe cai na rede, um peixe não-comestível, ou um peixe comum bom para assar, talvez um peixe multicolor, ou um peixe raro, ou um peixe venenoso ou, em momentos de graça, um peixe dourado. No entanto, é preciso notar uma distinção sutil entre o teatro e a pesca. No caso da

rede bem feita, é a sorte que determina se o pescador vai apanhar um peixe bom ou ruim. No teatro, aqueles que dão os nós são também responsáveis pela qualidade do momento que acabam capturando em suas redes. É fantástico – a ação do “pescador”, ao dar nós, determina a qualidade do peixe que apanha em sua rede! (BROOK, 2002, p. 71)

O dia 23 de maio de 2013, quinta-feira, havia chegado. Meu coração quase saltava pela boca. Dormi uma noite mal dormida, pois tinha custado a pegar no sono. Bom, poderia relatar minuciosamente a minha rotina naquela quinta-feira, mas talvez não seja relevante. Prefiro falar sobre uma coisa bonita ocorrida. Momentos antes de sair do DAD¹⁴⁹ rumo à apresentação, fizemos uma roda com todos os participantes na sala de convívio. Nos demos as mãos. Nos olhamos. Passei a eles algumas instruções como de costume. Eu os agradei pela colaboração e pela confiança. Chorei. Alguns choraram também. Abracei e desejei sorte a cada um. Notei que todos estavam se abraçando também. Demos um “grito de guerra”. Junto comigo, estavam presentes os atores Amanda Gatti, André Macedo, Belem Vega, Francisco de los Santos, Hamilton Leite, Joice Rossato, Lorenzo Lopes, Morgana Baldissera, Nara Piccoli, Talyta da Rosa, Eduardo Nascimento, Fabiana Santos, Flávia D’Arco, Garibaldi, Jony Pereira, Laura Lima, Mariana Horlle, Manu Goulart, Plínio Marcos, Viviane Falkembach, Wesley Villagrán, e a cantora Elisa Meneghetti.

Talvez a gente devesse ter se abraçado mais durante o processo... Quiçá a gente devesse ter feito diversas outras coisas... Em todo caso, ali não tive dúvidas: o espaço para afetos havia se estabelecido. Se iríamos ou não pescar um lindo “peixe dourado” (BROOK, 2002), confesso que já não me interessava tanto naquele rápido instante. Só sabia “sentir”.

¹⁴⁹ Reservei uma sala no Departamento de Arte Dramática para que o grupo pudesse se arrumar e deixar seus pertences pessoais.

4. VISTA PANORÂMICA: ANÁLISE DO ACONTECIMENTO

4.1 Impressões minhas e dos atores.

Foi muito bom ter trabalhado neste projeto, sei que fui muito questionador, até de mais às vezes, mas não foi por acaso. Queria mesmo te questionar, saber para onde estávamos indo. Com certeza iria estar junto contigo até o final. (...) Algumas pessoas vieram falar sobre o trabalho (...), me chamando de Secretário. O Zé¹⁵⁰ também curtiu, falou poucas palavras, mas vendo o olhar dele deu pra perceber que ele gostou e se questionou internamente... É isso que acontece... Questionamentos internos sobre se realmente somos manipulados por políticos que só se expressam abertamente com a população na hora que lhe é conveniente, na hora da eleição.

Senti o poder, posso te dizer assim. Ser ovacionado é algo estranho, bom e muito perigoso. Foi um momento contemplador para todos nós a hora da apresentação, a hora da verdade. Foi lindo constatar a reunião de tudo que tínhamos pensado e não pensado, estar junto a colegas que estavam se divertindo e trocando energia naquele momento tão esperado por todos nós. (...)

Francisco de los Santos

Eve, eu particularmente gostei muito de fazer todo o trabalho. O processo foi muito importante para que conseguíssemos nos ligar uns aos outros. A presença do Chico com sua experiência no trabalho de bufão também fez muita diferença pra mim, principalmente num dia em que ele falou sobre o “olhar no olho” e ser sincero... (...) As saídas pra rua, os bastões, os corpos deformados, tudo isso ajudou muito a segurarmos aquelas figuras no palanque! As intervenções da Marta foram muito específicas e ajudaram a me encontrar. Gostei muito do resultado, dessa figura que não sei o que é... Talvez um “cara de pau” (por que não?!). Fico pensando num bufão contemporâneo... Um mentiroso... Um sátiro! (...)

André Macedo

Eve! Queria dizer, em primeiro lugar, o quanto amei estar junto nessa inauguração. Todos os ensaios, todos os preparos, o grupo, tua direção, todos juntos... Tudo foi maravilhoso, ficou gostinho de quero mais! No dia da inauguração, senti uma energia lá em cima do palanque ao ver todos juntos. Lembrei quando tu me disse: “te diverte com o que tu estás dizendo, te diverte por estar falando bobagens, pois os outros vão acreditar em ti”. Fiz isso, e me diverti muito! Não creio até agora em constatar como as

¹⁵⁰ Zé da Terra, artista de teatro de rua de Porto Alegre.

peessoas acreditam e votam nesse tipo de político. (...) Era impressionante ver como era só falar no coquetel que as pessoas paravam... Ou então era só estar em grupo, seja grande ou até mesmo pequeno, que paravam igual. (...) Esse trabalho foi maravilhoso, minha primeira experiência de fato com teatro de rua. Levarei comigo grande aprendizado e lembranças muito bonitas. Certamente servirá de inspiração para o futuro. (...)

Amanda Gatti

O que mais me deixou impressionada era o fato das pessoas estarem levando a sério todas aquelas bobagens ditas por nós! Vi muitas pessoas nos apoiando com palmas e gritando palavras de incentivo. Isso era realmente assustador. (...)

Morgana Baldissera

Fazer uma análise acadêmica sobre determinado fato exige certo distanciamento. No caso em questão, é praticamente impossível... Eu estava lá, exercendo a função de diretora, produtora e contrarregra, correndo pra lá e pra cá tentando resolver os problemas que apareciam de última hora, além de estar quase enfartando também... Em todo caso, considerando todo o contexto de dificuldades em que o trabalho foi criado, creio que o saldo foi muito positivo. O objetivo de criar um experimento que se mantivesse na condição liminar entre real e ficção havia sido alcançado, uma vez que tanto houve pessoas que acreditaram na veracidade do fato como houve aquelas que perceberam se tratar de teatro (embora o número de pessoas que se enquadrassem no primeiro caso fosse maior). Evidentemente que algumas falhas na encenação aconteceram, como o problema com as caixas de som e microfone, a falta de ritmo em algumas cenas e a não concretização de algumas piadas. Apesar disto, eu deveria estar ciente de que, em virtude daquela apresentação ter sido a primeira e a única, seria normal ocorrerem problemas desse tipo. “Deixa de ser tão perfeccionista... Pára de ficar te cobrando tanto!”, ficava pensando eu. No entanto, após o acontecimento, mesmo com um quadro positivo me senti estranha, “grotesca” por assim dizer, num misto de felicidade com desapontamento... Explico: como artista, fiquei bastante satisfeita por seu resultado estético. Alcançamos o que estávamos nos propondo, não só em relação à condição liminar, mas também referente à

questão da ambiguidade das figuras, da movimentação no espaço de ação, da reação das pessoas enquanto alguns discursos eram proferidos, do efeito que a obra descortinada causou, do clima festivo instaurado. No entanto, como cidadã, bateu-me uma tristeza ao constatar como as pessoas se deixam facilmente ser manipuladas. E isto é terrível, por demais desolador... Veio em mim toda uma reflexão histórica a respeito do nosso país e do continente latino-americano, de como fomos sempre subjugados por outras nações¹⁵¹, e de como isso influencia até hoje nossas vidas... Nossa Educação é frágil, nossa qualidade de vida é indigna... Indignidade é a palavra que define nossa condição. Assim, vendo diversos transeuntes aceitando e aplaudindo aqueles absurdos proferidos, sem questionar, sem protestar... Observando tantos outros que permaneceram até o final do ato de inauguração só para desfrutarem do coquetel, disputando entre si um prato de... Um prato de plástico com biscoitos da marca mais barata. “Estamos afundados na merda até o pescoço”, pensei eu, tendo em vista o panorama que a encenação havia me proporcionado.

Confesso que não imaginava sentir isso. Talvez eu não tivesse a dimensão da profundidade das questões provocadas pelo experimento... Não era algo somente relacionado ao poder político. O que estava intrínseco naquele jogo era o questionamento do sentido de existência humana que, por sua vez, está associado ao entendimento de dignidade como pleno respeito aos direitos individuais e coletivos. Não podemos nos acostumar a viver como porcos... Talvez o meu maior desejo, durante o desenrolar da apresentação, fosse que os transeuntes que estivessem acreditando na veracidade do evento, num momento de lucidez, se revoltassem, vaiassem, protestassem contra aquilo.

“Eu acho que o teatro deve sempre tensionar, provocar...”, disse-me Jairo de Andrade (2012). Sem dúvida, havíamos tensionado a corda.

¹⁵¹ “A América era um negócio europeu”, e “o alimento das minorias se converte na fome das maiorias”, já dizia Eduardo Galeano.

4.2 Repercussão entre os transeuntes.

Eu nunca tinha participado de uma inauguração tão significativa em toda a vida. A obra é de vital importância tanto para Porto Alegre quanto para toda a região metropolitana. A visão da obra e sua máxima importância vão marcar para sempre a minha alma cidadã. Muito obrigado à Secretaria Adjunta Especial do Instituto Extraordinário de Eventos e Inaugurações da Cidade de Porto Alegre.

(Comentário de um transeunte chamado Marcelo que percebeu a ironia do acontecimento.)

Enquanto eu estava perto do palanque ou próxima da mesa do coquetel, diversas pessoas me perguntaram o que se sucedia ali. Prontamente eu respondia: “Uma solenidade de inauguração.” O mesmo fez uma equipe jornalística de uma emissora local, a qual nos abordou solicitando mais detalhes. Em seguida, os vi coletando algumas imagens do ato... Infelizmente, em decorrência de estar na maior parte do tempo envolvida com a produção do evento, não pude interagir tanto com os transeuntes (inviabilizando que eu apanhasse suas impressões). Por sorte, meus colegas de experimento o conseguiram fazer.

- *Uma senhora que vive pelo centro estava lá achando tudo absurdo. Ela chegou perguntando a todos o que estava acontecendo, e ninguém sabia responder. Ela criticava as pessoas: “Como vocês estão parados para algo que nem sabem o que é? Estão dando audiência pra essas pessoas estranhas!”;*

- *Quando a Beleim¹⁵² foi chamada ao palanque para receber a chave da cidade, a mesma senhora falou: “Porto Alegre está mal, desde quando estrangeiro tem a cara da cidade?!”;*

- *Havia um homem à esquerda do palanque que fazia comentários irônicos sobre tudo que era dito por nós. Ele era um pouco mais discreto, mas sempre mostrava sua indignação na forma de deboche;*

- *No início do meu discurso¹⁵³, as pessoas se mostraram bastante incomodadas com a futilidade. Cheguei a ouvir pequenas vaias, mas logo depois senti que elas começaram a me levar mais a sério, ou pelo menos tentaram se convencer da minha seriedade, por causa da meiguice da figura. O modo como eu falava era mais observado do que o discurso em si;*

¹⁵² A atriz argentina.

¹⁵³ No caso, a atriz Talyta, que fez a Edilaine Vergueiro.

- Durante a caminhada das autoridades até o local da inauguração, o Secretário apertava as mãos das pessoas, e o segurança dizia na cara delas que ele (o Secretário) teria que limpar e desinfetar as mãos depois. Ninguém reagia. Ao contrário: todos sorriam, mesmo ouvindo os absurdos que o segurança falava;
- O fotógrafo pedia para algumas pessoas pobres tirarem fotos conosco, dizendo escancaradamente ser importante a Secretaria mostrar que ajuda os pobres. As pessoas faziam poses bem felizes, como se estivessem ganhando alguma coisa por aquilo;
- Depois que inauguramos a obra, uma senhora me perguntou o que significava PdAD (a sigla que havia no adesivo usado por eles, com o símbolo de um partido fictício). Eu respondi que era o "Partido do Departamento de Arte Dramática". Ela ficou muito alegre em saber que era um partido da cultura, e começou a me fazer perguntas sobre o ministro da cultura, etc.;
- Percebia que as pessoas miravam a obra com olhar estranho, sem entender o motivo daquilo;
- Alguém do público disse a seguinte frase: "Essa força-jovem... Ela é uma vagabunda, filha da puta que deveria trabalhar ao invés de ser maconheira...";
- Depois da inauguração da obra, uns jovens vieram me perguntar¹⁵⁴ se eu não queria ir junto com eles no protesto contra o corte de árvores¹⁵⁵. Acharam que, com a Força-Jovem, eles poderiam chamar mais a atenção para a manifestação;
- Uma senhora conversou comigo¹⁵⁶ por, no mínimo, 10 minutos. Dizia que se solidarizava muito com a minha causa, que era de políticos como eu que o povo e o Brasil precisava. Disse que ficou muito chateada com o ocorrido durante o meu discurso¹⁵⁷, que aquilo era "coisa de gente machista", que eu não podia me deixar abalar e que deveria seguir com o meu propósito, pois ele era muito bonito e importante. No meio da minha conversa com essa senhora, um senhor mais velho de aparência humilde nos interrompe e pergunta qual o número da minha sigla. Ele me garantiu que certamente votaria em mim, alegando mais ou menos as mesmas coisas que a senhora havia mencionado. Ela também me perguntou se a obra permaneceria ali para sempre, e se era segura para subir;

¹⁵⁴ No caso, a atriz Amanda, que fez a representante da Força-Jovem.

¹⁵⁵ Para compreender melhor a situação, ler a matéria do dia 29 de maio de 2013 no site de notícias "Uol" intitulada "Corte de árvores exige aparato militar contra protestos em Porto Alegre".

¹⁵⁶ No caso, atriz Morgana, que fez a vereadora Vera Luzia.

¹⁵⁷ Isto é, briga com alguém do "núcleo do falso público".

- *Muitas pessoas me perguntaram o que significava a sigla do partido, dizendo que estariam de olho no nosso trabalho e no que estaríamos fazendo (para assim saberem se mereceríamos seus votos ou não);*
- *Fiquei no meio do público¹⁵⁸, e dei algumas circuladas no meio do povo. Logo no início, algumas pessoas estavam bem interessadas em saber o que era aquilo, acreditando se tratar de uma inauguração de verdade. No decorrer da apresentação, ouvi alguns gritarem para os políticos da falsa Secretaria acabarem com aquela palhaçada e arrumarem as ruas e hospitais de uma vez;*
- *Na parte de servir o "coquetel", vi algumas pessoas indignadas com o que era servido e na espera de algo a mais. Em compensação, outras nem se importaram com o que era servido;*
- *Então, sobre a repercussão do público, era visível que os presentes estavam embarcando na história, acreditando naquilo, enquanto que outras perceberam que aquilo era teatro. As pessoas do meio teatral com quem conversei pediram para que "A Inauguração" ocorresse mais vezes, elogiando a atuação, a obra, a ideia, os discursos, o cenário. Ouvi muitos comentários positivos. Negativamente, alguns acharam o espetáculo muito longo;*
- *Enfim... Sobre os retornos, as pessoas amaram, se cansaram, elogiaram, mas também acharam que o evento em si foi cansativo (lembrando muito uma inauguração). As pessoas também comentam que era inacreditável a reação de quem estava ali assistindo... Depois da apresentação, algumas pessoas continuavam acreditando naquela inauguração fajuta;*
- *Fomos muito elogiados pelos que sabiam de que se tratava de teatro. No geral, acharam o texto inteligente, e elogiaram também a forma que encontramos de chamar a atenção, considerando a presença da bateria de escola de samba e o anúncio do coquetel.*

4.3 Análise das impressões.

O experimento "A Inauguração" tinha por principal proposta a teatralização e, posteriormente, a paródia do universo do poder político. Por haver definido de antemão que o acontecimento teatral se daria num espaço de grande circulação de pessoas (no caso, o Largo Glênio Peres, ponto nevrálgico de Porto Alegre), era preciso que os transeuntes a passarem por ali, seja no início, meio ou final da solenidade, reconhecessem quase de imediato a

¹⁵⁸ No caso, a atriz Laura, do "núcleo do falso público".

importância e grandiosidade daquele evento fictício. Para tanto, a noção de “cerimônia”, de Duvignaud, foi praticamente um dos pilares do processo de concepção da encenação. Após a pesquisa de diversos vídeos e fotos de inaugurações na internet, pude criar o protocolo do evento. Este deveria abranger, dentre outras coisas, a preparação do ato solene (em que se testaram os microfones e os aparelhos de som), a execução do hino do Estado, a entrega da chave da cidade, a utilização de algumas estruturas como palanque e mesa de banquete, a elegância das vestimentas dos envolvidos, a presença de seguranças e de uma atração musical, além da promessa do oferecimento de um coquetel.



O estagiário e o cerimonialista testando os microfones.



Vista panorâmica dos transeuntes percebendo o evento.



Anúncio da execução do hino do Rio Grande do Sul.

Indo ao encontro da noção de cerimônia, Dubatti (2012) denomina de “teatralidade social” a teatralidade contida em fatos anteriores ao teatro.

Há uma teatralidade social, difundida, disseminada em toda a ordem social. São todas aquelas ações destinadas a organizar a vista dos outros em

interações sociais (a sedução, o esporte, uma aula, o desfile de modas, a missa, etc.). (DUBATTI, 2012, p. 47, tradução nossa)¹⁵⁹

No seu entendimento, a grande diferença entre a teatralidade contida no teatro e a observada no cotidiano é que, no segundo caso, as “teatralidades sociais” não são poéticas nem metafóricas, diferentemente do teatro (o qual gera um acontecimento convivial específico da arte teatral).



As vestimentas dos presentes no palanque.

¹⁵⁹ *Hay una teatralidad social, extendida, diseminada en todo el orden social, todas aquellas acciones destinadas a organizar la mirada de los otros en interacciones sociales (la seducción, el deporte, una clase, el desfile de modas, la liturgia, etc.).*



O segurança em ação.

A desconstrução paródica, como um processo intertextual, foi também um dos principais procedimentos que lancei mão para a criação de “A Inauguração”. Acredito que ela só conseguiu se efetivar porque havia outra noção à qual ela estava intimamente ligada: a noção de grotesco. No referido experimento, era necessário que paródia e grotesco andassem de mãos dadas, a fim de dar ao evento solene um tom deformador, estranho, e por isso mesmo crítico ao sistema político-social vigente.

(...) a comicidade lúdica da teatralidade da cena moderna aponta para um fazer teatral dialético, uma vez que o desenvolvimento da fábula se dá por meio de uma série de antíteses e de inúmeros mecanismos próprios ao jogo teatral, tais como a confusão no desenvolvimento da ação dramática, a anarquia das palavras, (...) o *nonsense* na coordenação do gesto e da palavra enunciada, da palavra e suas entonações, enfim, um jogo lúdico com o procedimento artístico cuja intenção consciente é revirá-lo pelo avesso ou colocá-lo a nu, fazendo da comicidade e do riso um instrumento crítico vigoroso para suscitar o prazer estético. (CAVALIERE, 2009, p. 28)

Isto se mostrou no adesivo do partido fictício, cujo slogan era “Todos juntos pelo progresso do nosso Estado-Nação¹⁶⁰”, com a bandeira do Rio Grande do Sul como pano de fundo;



no nome da referida Secretaria¹⁶¹;

**A Secretaria Adjunta Especial do Instituto
Extraordinário da Subsecretaria de
Eventos e Inaugurações da cidade de
Porto Alegre**

tem a honra de convidar a todos para a solenidade de inauguração de uma das mais importantes obras de nossa cidade nos últimos tempos, a qual certamente será um marco na vida dos cidadãos porto-alegretenses.

A solenidade contará com a animação mais que especial da bateria mirim do Areal da Baronesa, e será precedida de um delicioso coquetel.

Agende-se : 23 de maio, quinta-feira, às 16h50

Local : Largo Glênio Peres

¹⁶⁰ Deboche ao fato de muitas pessoas do Rio Grande do Sul, até hoje, almejarem a independência do Estado em relação ao restante do país. Em muitos casos, o referido desejo possui uma conotação xenófoba (principalmente em relação à região norte-nordeste do país).

¹⁶¹ “Secretaria Adjunta Especial do Instituto Extraordinário da Subsecretaria de Eventos e Inaugurações da cidade de Porto Alegre”: tratava-se de uma crítica ao nosso sistema político, extremamente burocratizado e compartimentado.

na disposição entre a estrutura semelhante a um boneco e a obra¹⁶²;



¹⁶² Foi proposital vestir o “boneco” (o qual, na realidade, era a estrutura de uma famosa marca de sorvetes) com a bandeira do Rio Grande do Sul. A intenção era a de passar a conotação de um “extremo orgulho do nosso Estado”, quase como algo “patriótico”.

no extremo mau-gosto e ar de decadência na escolha dos panos que revestiam a mesa do coquetel, o palanque e a obra (foram utilizados tecidos baratos e de má-qualidade, balões da cores da bandeira do Estado, pratos e copos de plástico, tudo colado por fita crepe à vista).



Antes do início da solenidade.



Considero importante ressaltar que a paródia e o grotesco se manifestaram não só no comportamento das figuras e na composição visual do experimento, mas também nas próprias situações da encenação, como na entrega da chave da cidade,



na execução do hino de Porto Alegre,



no momento da explanação da primeira-dama da Secretaria Adjunta¹⁶³ (bem como no próprio teor da sua fala),



¹⁶³ Enquanto o cerimonialista anunciava a primeira-dama da Secretaria, ela passou a vestir orgulhosamente suas faixas ganhas em concursos de beleza. Detalhe: as faixas eram originalmente da atriz Talyta (que as ganhou em concursos de beleza).

no discurso da grande figura da noite, o senhor Secretário Adjunto Especial¹⁶⁴,



¹⁶⁴ O Secretário Adjunto Especial, Francisco Vergueiro, teve um discurso que, em alguns momentos, lembrava um culto evangélico.

no momento do rompimento do laço em volta da obra¹⁶⁵.



Além dos conceitos citados, outra noção essencial para analisar este processo de criação foi o de alegoria. Partindo do entendimento de que o alegórico se refere a uma ideia de montagem, de ruínas, de incompletude e de evocação por meio do fragmento, posso afirmar que a alegoria se manifestou principalmente na relação da obra inaugurada com o restante da encenação. Se havia uma questão de uniformidade no mau-gosto do material cenográfico e até mesmo no próprio comportamento das figuras, a obra era algo à parte em meio aquilo tudo.

¹⁶⁵ O laço foi rompido pelo próprio estagiário do evento, o qual tentava aparecer a todo custo durante a solenidade.



Antes do início da solenidade.

Os materiais que consegui para o experimento foram emprestados por diferentes grupos de teatro da cidade. O palanque, formado por dois tablados, era de um grupo; a mesa do coquetel, de outro. Já a estrutura parecida com um “boneco” segurando a bandeira do Rio Grande do Sul foi encontrada perto de um contêiner de lixo, enquanto estava sendo descartada na rua. No entanto, todos eles foram ornamentados de modo a ficarem com uma aparência decadente. A obra inaugurada também foi emprestada por um grupo de teatro de Porto Alegre, mais especificamente pelo Falos & Stercus. Semanas antes da apresentação, encontrei o cenógrafo do grupo, o artista plástico Luíz Marasca. Falei-lhe da proposta do experimento, de como eu imaginava a obra¹⁶⁶, e lhe perguntei se o Falos não tinha a parte de algum cenário que pudesse ser emprestado a mim. Fomos ao depósito do grupo, e ele me mostrou uma escada de ferro desmontada no chão – a qual havia sido parte do cenário de outra peça chamada “Romeu e Julieta Invertido”. Confesso que à

¹⁶⁶ Imaginava algo grandioso, imponente, que os atores pudessem inaugurá-lo efetivamente, isto é, que pudessem testá-lo corporalmente. Também era importante que a obra em questão possuísse uma base firme, de modo a se manter parada sem estar escorada em alguma parede.

primeira vista fiquei em dúvida quanto ao fragmento de cenário, pois ele me pareceu tão frágil... Perguntei novamente se aquela escada não representava perigo às pessoas. O Marasca, então, decidiu montá-la. Ele me contou que a estrutura fora criada justamente para que os atores pudessem subir e dançar nela. Quando me dirigi até seu topo para testá-la, não tive dúvidas: tratava-se da obra perfeita para “A Inauguração”. O cenógrafo me perguntou se eu preferiria que ela fosse pintada. “Não! Desta forma, transmitindo uma ideia de inacabamento, está perfeita!”, respondi. Aquela estrutura no meio do centro da cidade, mesmo coberta por um tecido, passava uma sensação de estranheza aos transeuntes que circulavam por ali.



No momento em que ela fora descoberta e inaugurada, senti que todos (tanto o público como os próprios atores¹⁶⁷) ficaram boquiabertos. De certa forma, aquela escada que possuía em torno de 3 a 4 metros de altura e que dava para lugar algum era a síntese de tudo o que estávamos abordando e criticando no experimento: o desejo pelo progresso e ascensão social, a mentalidade que impera em grande parte dos políticos de que “o importante é inaugurar, aparecer, fazer propaganda de si”, o destino (inútil, por sinal!) para o qual

¹⁶⁷ Isto porque, por um problema de logística, não houve tempo para os atores ensaiarem a subida na obra.

costuma ir a verba pública. Apesar de todo o experimento ter sido criado de forma fragmentada, com restos de cenários de outros artistas, a meu ver o grande potencial alegórico residia na obra inaugurada.



Já no que concerne à condição liminar, Ileana Diéguez a percebe como uma esfera do convívio, onde prevalece a “vivência como experiência direta” (DIÉGUEZ, 2011, p. 59). Isto é, não é possível teatro sem convívio. Conforme Dubatti,

No “ente” teatral a multiplicação convivial do artista e do espectador gera um campo subjetivo que não marca o domínio do primeiro nem do segundo, mas sim um estado nivelado de benefício mútuo num terceiro. Este se constitui durante a zona de experiência. Na companhia há mais experiência que linguagem. (DUBATTI, 2012, p. 37, tradução nossa)¹⁶⁸

Desta forma, é o olhar que “transforma o acontecimento cotidiano em acontecimento teatral” (DIÉGUEZ, 2011, p. 172), e vice-versa.

¹⁶⁸ *En el “ente” teatral la multiplicación convivial de artista y espectador genera un campo subjetivo, que no marca la dominancia del primero ni del segundo, sino un estado parejo de beneficio mutuo en un tercero. Éste se constituye en y durante la zona de experiencia. En la compañía hay más experiencia que lenguaje.*



O segurança¹⁶⁹ do evento no meio do público. Se notarem bem, a palavra inscrita atrás do seu casaco, “organizador”, está com a letra “z” invertida. Além dele, há um ator disfarçado de público nesta imagem: é o que se encontra ao lado do segurança, de mochila preta com detalhe vermelho.

¹⁶⁹ O ator Hamilton Leite representa este personagem num espetáculo chamado “O Baile dos Anastácio” do grupo Oigalê.



O segurança organizando os transeuntes.



Momento festivo da solenidade.

O convívio teatral ou acontecimento convivial, junto ao acontecimento poético ou de linguagem e ao acontecimento de construção do espaço do espectador (DUBATTI, 2012) resultam, por sua vez, no que se pode denominar

de acontecimento teatral. Desta articulação, gera-se um espaço onde “emerge a figura do espectador contemplador do universo da ficção” (DIÉGUEZ, 2011, p. 41). Em casos como o “Teatro Invisível”¹⁷⁰ do Augusto Boal, no qual o espectador desconhece que determinado fato visto por ele se trata de uma cena teatral, a função “expectatorial”¹⁷¹ é inviabilizada, uma vez que o indivíduo observador se encontra num mesmo nível de realidade que o acontecimento observado (DUBATTI, 2003). Não há como haver ficção desse jeito: o teatro se transforma numa prática espetacular da parateatralidade, na qual a arte se funde à vida (DUBATTI, 2012, e DIÉGUEZ, 2011).



Secretário Adjunto Especial e Primeira-Dama cumprimentando os transeuntes.

Mas agora como explicar a ambiguidade presente no caso de “A Inauguração”, em que havia uma zona de mista entre os que estavam cientes de aquilo ser ficção, os que encaravam o fato como algo do plano do real, e ainda os que

¹⁷⁰ “O Teatro-Invisível que, sendo vida, não é revelado como teatro e é realizado no local onde a situação encenada deveria acontecer, surgiu como resposta à impossibilidade, ditada pelo autoritarismo, de fazer teatro dentro do teatro, na Argentina. Uma cena do cotidiano é encenada e apresentada no local onde poderia ter acontecido, sem que se identifique como evento teatral. Desta forma, os espectadores são reais participantes, reagindo e opinando espontaneamente à discussão provocada pela encenação”. Fonte: Site “Centro de Teatro do Oprimido” (www.ctorio.org.br).

¹⁷¹ Isto é, o espectador teatral consciente de seu papel de contemplador de uma obra de ficção.

descobriam, com o desenrolar do evento, se tratar de teatro? Diéguez tenta, por meio de um exemplo¹⁷², elucidar esse tipo de situação.

Nas práticas do 'teatro invisível', a ambiguidade nunca fica explícita. Para aqueles que acabam envolvidos, o fato aparece como 'real'. (DIÉGUEZ, 2011, p. 118)

Ou seja, a grande diferença entre as práticas liminares e as do "teatro invisível" é o fator "ambiguidade". Analisando a performance argentina "Filoctetes" (e que de certa forma considerei bastante parecida com a situação de "A Inauguração"), Ileana afirma que nela

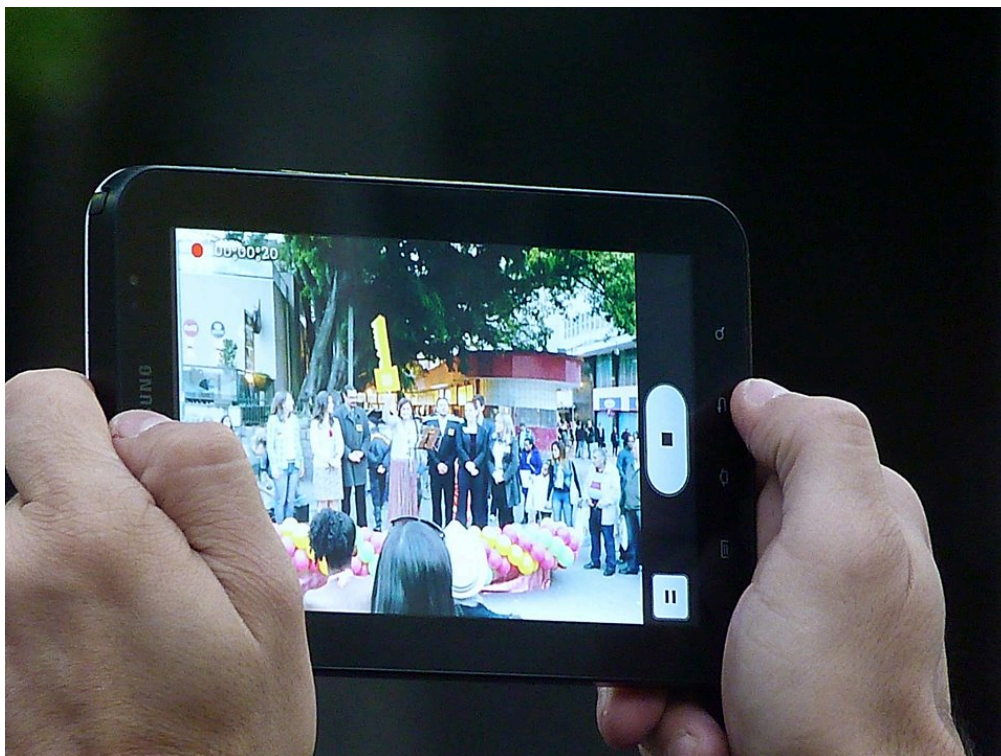
não se evitava o reconhecimento do processo teatral ou ficcional nem se pretendia manter em restrita visibilidade a linha divisória entre acontecimento poético e realidade cotidiana: não se escondia a ambiguidade do fato. (Idem, *ibidem*, p. 118)

No caso das práticas liminares, é construída uma "passagem intersticial" ou ainda um "tecido conectivo" entre os espaços do real da ficção, gerando nos transeuntes um olhar de "estranhamento poético" (2011, p. 119), dinamizando suas percepções e possibilitando diferentes reações neles.



Caminhada das autoridades e de seus correligionários pelo centro da cidade.

¹⁷² Para esse tipo de situação de ambiguidade, ela analisa num subcapítulo de seu livro "Cenários Liminares" a performance "Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires", realizada na Argentina.



Transeunte registrando a solenidade.

FINAL DO PERCURSO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...) o teatro é um arranjo. O arranjo de componentes materiais e ideais extremamente díspares, cuja única existência é a representação. Esses componentes (um texto, um lugar, corpos, vozes, trajes, luzes, um público...) estão unidos em um acontecimento, a representação (...). Afirmaremos então que esse acontecimento – que é realmente teatro, arte do teatro – é um acontecimento de pensamento. O que quer dizer que o arranjo dos componentes produz diretamente ideias (...). Essas ideias – isso é um ponto fundamental – são *ideias-teatro*. (BADIOU, 2002, p. 97)

Creio que teria muito mais assuntos para abordar, fotos para ilustrar, citações para colocar... Sou uma apaixonada pelo que faço. E por ser tão apaixonada, sofro. Sofro muito quando algo não sai exatamente como planejo. Além de pensar... Penso bastante. PENSO, PENSO, PENSO. (Será mesmo que pensar é existir, Descartes?!) Não sei se algum dia conseguirei transcender estes aspectos de ordem terrena... Em todo caso, enquanto escrevo estas linhas, me veio a seguinte questão: como elaborar as considerações finais deste memorial? Memorial este que é fruto de um processo de construção de indagações, buscas, frustrações e alegrias de uma vida inteira, pois, voltando às questões iniciais do texto, continuo desejando mudar o mundo. Por isso insisto em fazer teatro, mesmo com todas as dificuldades que costumam aparecer.

Teatro é ao vivo. Olho no olho, respirando o mesmo ar, sob a mesma temperatura, tendo vivido o mesmo dia na mesma cidade, ator e espectador estabelecem uma relação – real, simbólica, física, esotérica, intelectual, sexual – irrecuperável, irreversível e irreproduzível. Essa é sua força e sua maldição. É a mais cruel das artes. Acontece ou não a cada apresentação. Em teatro não há segunda chance, bula nem perdão garantido pelas boas intenções. Vale o vivido. Ou não vale nada. Não dá pra deixar na estante e tentar ler depois de uns anos. Não dá pra ver de novo numa sessão da tarde e só então se emocionar. Não dá pra esbarrar com a obra num museu e viver sua epifania. Não há vídeo, depoimento nem texto que consiga reconstituir essa relação entre ator e espectador. (LABAKI, 2002, p. 8)

A principal problemática da minha pesquisa era como o teatro de rua poderia reencontrar o seu caráter de contestação política na

contemporaneidade. Minha hipótese (e de certa forma também uma provocação) partiu da ideia de que, em virtude do meio urbano sofrer tantas transformações nos últimos anos, nós, enquanto artistas de teatro de rua com intenção de contestar o sistema político vigente, deveríamos repensar estratégias visando a atrair o transeunte de hoje. Parti também da suposição de que o discurso pelo discurso, muitas vezes com verdades absolutas e repletos de razão, já não surtiria mais tanto efeito num meio urbano com tantas interferências visuais e sonoras. Para tanto, analisando algumas teorias a respeito do espaço urbano e espaço público (principalmente segundo Castells, Mongin e Santos), buscando tanto abordagens da área teatral da primeira metade do século XX (como Brecht, Piscator, AgitProp e Meyerhold) quanto as mais atuais (conforme Lehmann, Diéguez e Dubatti), pesquisando estudiosos e fazedores de teatro de rua (como Carreira e Haddad), recorrendo a estudos da área da Filosofia, da Sociologia e da Letras (segundo Benjamin, Duvignaud e Sant'anna, principalmente), e tendo como base o próprio processo de criação em "A Inauguração", posso afirmar categoricamente que... Em primeiro lugar, é muito difícil falar de um universo tão empírico e particular como foi a construção deste estudo. Procurei problematizá-lo levando em conta, além dos estudos teóricos citados, minhas próprias inquietações como artista e espectadora de teatro de rua. Portanto, concordo plenamente com o consenso geral: ocupar o espaço público aberto, por si só, já é um ato de contestação política.

Frequentemente, prédios são ocupados, seja por seu simbolismo, seja para afirmar o direito de uso público de propriedades ociosas, especulativas. Ao assumir e ocupar o espaço urbano, os cidadãos reivindicam sua própria cidade, uma cidade da qual foram expulsos pela especulação imobiliária e pela burocracia municipal. (CASTELLS, 2012, p. 15)

No entanto, a indagação principal da pesquisa era relativo à linguagem cênica, a uma "poética política". Tomando como provocação o entendimento de Hans-Thies Lehmann de que, na contemporaneidade, a alteração na percepção do espectador é o que determina o político, e problematizando questões de expoentes e movimentos do teatro político do início do século XX, percebi no legado de Meyerhold uma atualidade impressionante (e que muito

me interessava). Desta forma, cheguei ao grotesco *meyerholdiano*, o qual me levou à paródia, à liminaridade e à alegoria. Elas, por sua vez, me remeteram à junção de contrários, à ambiguidade, à evocação por meio do fragmento. Tratava-se de uma zona que naturalmente me afastava do tom meramente discursivo e (por que não?) pedagógico de um teatro tido como panfletário. Não que eu não tivesse minhas verdades ideológicas... No entanto (e isto é uma postura que adoto tanto na minha vida pessoal quanto artística), nunca me julguei no direito de dizer ao outro o que ele deveria fazer. Ao contrário: cada indivíduo possui a liberdade de concluir o que quiser. Liberdade! LIBERDADE!!!! Palavra bastante complexa... Muitas vezes somos libertários em nossos discursos, mas autoritários na maneira como levamos a vida. E eu não gostaria de fazer uma arte autoritária... Queria a brincadeira, o lúdico, o perigo, a provocação. Por isso cheguei à questão da condição liminar que Ileana tanto aborda.

Considerando que hoje a participação acontece no âmbito de uma liminaridade que potencializa o encontro não como ato da ideologia, mas dos afetos e das vontades, gerando outras narrativas e mitologias que incide na transformação dos modos de vida. (DIÉGUEZ, 2011, p. 187)

Concluindo posteriormente:

Os criadores não são representantes das “grandes verdades” e não deveriam usurpar nenhuma representatividade coletiva; no entanto, eles têm a possibilidade de tornar visíveis situações que de outra maneira não seria possível dizer nem mostrar. (...) Desconectada dos compromissos partidários e dos projetos totalitários, a ação política na arte tem sido mais pulsional, como um conjunto de ações micropolíticas, como construções provisórias e nômades. Esta mudança no sistema de representação tem gerado imagens a partir de materiais e situações da própria vida, como irrupções do real e não como representações de ideologias absolutas. (Idem, *ibidem*, pp. 188-189)

Reforçando esta questão, Dubatti (2003) acredita que é o convívio o responsável por atribuir o sentido político ao teatro, posto que se cria uma zona de experiência coletiva. Na rua, isto é potencializado, constituindo o que denominei de “experiência ancestral”. No momento em que a condição liminar

se estabelece, é como se o artista estivesse colocando sua liberdade de criação no mesmo patamar que o do espectador: ambos se encontram em pé de igualdade. E isto é extremamente político. A liberdade é transgressora. Eu, como artista, já não estou mais sendo autoritária como o sistema político-econômico vigente o é comigo. Pelo contrário, emancipo o espectador-transeunte. Provoco-lhe, digo-lhe absurdos, tensiono a corda ao máximo a fim de perceber até onde ele vai, mas é o transeunte, somente ele, quem vai decidir que posicionamento tomar perante aquele grande “espelho deformador”.

Emancipação é o processo de verificação da igualdade de inteligência. A igualdade de inteligência não é a igualdade de todas as manifestações de inteligência. É a igualdade em todas as suas manifestações. Isto significa que não há lacuna entre duas formas de inteligência. (...) A emancipação parte do princípio oposto, o princípio da igualdade. Ela começa quando dispensamos a oposição entre olhar e agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição. (RANCIÈRE, 2008)

Desta forma, cria-se verdadeiramente um sentido de igualdade. E disto podem surgir as utopias...

(...) a participação no âmago de um espaço coletivo é uma das condições da ação democrática. Com os gregos, devemos nos lembrar de nossas ações e antecipar um mundo mais justo, o que requer um espaço de pertencimento que não seja nem o da etnicidade, nem o da secessão voluntária. (...) A utopia urbana reencontra um sentido, mas ela não se escreve mais por uma única mão, ela não é mais o feito de um único ator, ela corresponde a uma aventura coletiva... (MONGIN, 2009, p. 228)

Por todos estes motivos, percebo que “A Inauguração” foi uma oportunidade que tive, como artista, de recriar essa cidade (PESAVENTO, 2002). Por isso bato no peito e digo: sou da rua. Com muito orgulho.

Nesse sentido, a ideologia do artista tem que estar ao lado dessas forças da vida, das forças do poder do ser humano, de transformação de si mesmo e de transformação da sociedade... A utopia é permanente... É uma postura de vida permanente... (LAUDA, 2012)

Referenciais Bibliográficos

- ALMEIDA, Ademir de. “Disputas em território urbano”. In: COMPANHIA, Brava. *Caderno dos Erros II*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011.
- ANDREAZZA, João Carlos. “Teatro de rua e sua importância na metrópole”. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Teatro de Rua no Brasil – A primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- ARENDT, Hannah. *La crise de la culture*. Paris: Idées/Gallimard, 1972.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARISTÓTELES. *A Política*. São Paulo: Editora Escala, 2006.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966.
- BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie (Escritos escolhidos)*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 1998.
- BOAL, Augusto. *Jogos para Atores e Não-Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Hucitec, 1984.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfrancesco. *Dicionário de Política, volumes 1 e 2*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2012.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.

CARREIRA, André. *O teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos 1980: uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Hucitec, 2007.

CARREIRA, André. "Reflexões sobre o conceito de teatro de rua". In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (orgs.). *Teatro de Rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

CARRERAS i VERDAGUER, Carles. "La funcionalitat de l'espai públic: nous espais del consum". In: TELLO i ROBIRA, Rosa (org.). *Espais públics. Mirades Multidisciplinàries*. Barcelona: Ed. Pòrtic, 2002.

CARVALHO, Sérgio de (org.). *Atuação crítica: entrevistas de Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CASTELLS, Manuel. *A Questão Urbana*. São Paulo: Paz e Terra, 2009

CASTELLS, Manuel. *Redes de Indignação e Esperança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

CAVALIERE, Arlete. *O Inspetor Geral de Gógol/ Meyerhold*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAVALIERE, Arlete. *Teatro Russo: Percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Unesp, 2009.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena (orgs.). *Teatro Russo – Literatura e Espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

CORRÊA, Roberto Lobato. *O Espaço Urbano*. São Paulo: Ática, 1999.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *El Teatro de Calle – Técnica y manejo del espacio*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1992.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DIEGUEZ, Ileana. *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: Ed. UFU, 2011.

DIEGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin Duelo – Iconografías y Teatralidades del Dolor*. Córdoba: Ediciones Documenta, 2013.

DREWS, Wolfgang. In: PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

DUBATTI, Jorge. *Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

DUBATTI, Jorge. *El convívio teatral: Teoría e práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro II: Cuerpo Poético y Función Ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2010.

DUBATTI, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales – Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie du théâtre*. Paris: Quadrige/PUF, 1999.

FELÍCIO, Erahsto (org.). *Internacional Situacionista – Deriva, psicogeografía e urbanismo unitário*. Porto Alegre: Deriva, 2007.

FÉRAL, Josette. “La teatralidade: em busca de la especificidade del lenguaje teatral.” In: *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gallerna, 2004.

FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.” In: *Sala Preta: Revista do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo*, n. 8, pp. 191-210, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1997.

FISCHER-LICHTE, Erika. "Reality and Fiction in Contemporary Theatre." In: BOROWSKI, Mateusz; SUGIERA, Malgorzata (orgs.). *Fictional Realities/Real Fictions: Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GALEANO, Eduardo. *As Palavras Andantes*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1994.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOLDMANN, Lucian. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOMES, Dias. *Os Falsos Mitos – A Revolução dos Beatos, O Bem-Amado, O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. *História Contemporânea da América Latina: 1960-1990*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.

HADDAD, Amir. "O converseio entre os dramaturgos." In: PAVANELLI, Núcleo (org.). *Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua – Caderno I*. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Britto, 2011.

HADDAD, Amir. "Reflexões sobre o trabalho do ator." In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs.). *Tá Na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua, 2008.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JAMESON, Frederic. *Brecht e a Questão do Método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.

KRUGLI, Ilo. "Tocar e olhar no inusitado." In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Teatro de Rua no Brasil – A primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.

LABAKI, Aimar. *José Celso Martinez Corrêa*. São Paulo: Publifolha, 2002.

LABAN, Rudolf Von. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LANGHOFF, Matthias. In: CARVALHO, Sérgio de (org.). *Atuação crítica: entrevistas de Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LECOQ, Jacques. *El cuerpo poetico*. Barcelona: Alba Editorial, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. "Teatro Pós-Dramático e Teatro Político." In: Sala Preta: Revista do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, n. 3, pp. 9-19, 2003.

LOPES, Beth. "A Blasfêmia, o Prazer, o Incorreto." In: Sala Preta: Revista do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, n. 5, pp. 9-21, 2005.

LOPES, Beth. "O Grotesco na Cena Contemporânea: A Encenação dos Pecados." In: CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena (orgs.). *Teatro Russo – Literatura e Espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

LUFT, Celso. *Minidicionário Luft*. São Paulo: Ática, 2000.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: M. Fontes, 1988.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MARCUSE, Herbet. *Razão e Revolução*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

MATE, Alexandre. "O Teatro de Rua e suas implicações sociais e políticas"/ "Tantos tecimentos narrativos tomando a rua como musa inspiradora... Para quem a rua é musa? Quem é a musa das ruas?" In: PAVANELLI, Núcleo (org.). *Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua – Caderno I*. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Britto, 2011.

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do Teatro*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MNOUCHKINE, Ariane. *A arte do presente: Entrevistas com Fabienne Pascaud*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

MONGIN, Olivier. *A Condição Urbana – A cidade na era da globalização*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MOSTAÇO, Edélcio. “O teatro pós-moderno.” In: GUINSBURG, Jacob; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

OLIVEIRA, Francisco de. In: CARVALHO, Sérgio de (org.). *Atuação crítica: entrevistas de Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

ORLANDI, Eni (org.). *Cidade Atravessada – Os sentidos públicos no Espaço Urbano*. Campinas: Pontes, 2001.

PARANHOS, Adalberto. “História, política e teatro em três atos.” In: PARANHOS, Kátia (org.). *História, Teatro e Política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PARANHOS, Kátia (org.). *História, Teatro e Política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PAVANELLI, Núcleo (org.). *Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua – Caderno I*. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Britto, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.

PELBART, Peter Pál. “Elementos para uma cartografia de grupalidade.” In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (orgs.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A Cena em Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

PLEBE, Armando. *Breve História da Retórica Antiga*. São Paulo: EPU, 1978.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- RUDÉ, George. *A multidão na história: estudos dos movimentos populares na França e na Inglaterra, 1730-1848*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SAISON, Maryvonne. *Les Théâtres du Réel. Pratiques de la Représentation dans le Théâtre Contemporain*. Paris-Montreal: L'Harmattan, 1998.
- SALLES, Cecília. "A Rasura na Criação." In: Caderno de Textos - Crítica Genética, João Pessoa, n. 5, pp. 47-60, 1991.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.
- SANTAELLA, Lucia. *Cultura e artes do pós-moderno: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2010.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SCHECHNER, Richard. *Performance: Teoría y Prácticas Interculturais*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000.
- SCHNAIDERMAN, Boris. "Paródia e mundo do riso." In: Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 62, pp. 89-96, 1980.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SERPA, Angelo. "Espaço público e acessibilidade: notas para uma abordagem geográfica." In: Revista GEOUSP – Espaço e Tempo, São Paulo, n.15, pp. 21-37, 2004.
- SOUZA, Marcelo José Lopes de. "O território: sobre espaço, poder, autonomia e desenvolvimento." In: CASTRO, I. E. de; GOMES, P. C. da C.; CÔRREA, R. L. (orgs.). *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2001.
- TELLES, Narciso; CARNEIRO, ANA (orgs.). *Teatro de Rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Teatro de Rua no Brasil – A primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WASSERMAN, Claudia. “O Império da Segurança Nacional: o golpe militar de 1964 no Brasil.” In: WASSERMAN, Claudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs.). *Ditaduras Militares na América Latina*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.

Referenciais encontrados na Internet.

ALVES, Adailton. *Identidade e Território como Norte do Processo de Criação Teatral: Buraco D’Oráculo e Pombas Urbanas nos Limites da Zona Leste de São Paulo*. UNESP, 2012. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo.

Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/dissertacao---adailton-alves-teixeira.pdf>

Último acesso em 7 de julho de 2013.

AMARAL, Rita. *As mediações culturais da festa “à brasileira”*. In: Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo, 1998.

Disponível em: <http://www.n-a-u.org/Amaral-mediaco.es.html>

Último acesso em 5 de julho de 2013.

BORDIN, Vanessa Benites. *O jogo do bufão como ferramenta para o artista*. USP, 2013. Dissertação, Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.

Disponível em:

<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCoQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F27%2F27155%2Ftde-07032014-144317%2Fpublico%2FVanessaBenite.pdf&ei=nvBJU-qpM6Hy0gHfzIGAAw&usg=AFQjCNHp6Y9surcJEzFYPxdL8O1m7lqubw>

Último acesso em 10 de março de 2014.

BRANCO, Thatty de Aguiar. Capítulo 6 de: *O Maravilhoso e o Fantástico na Literatura Infantil de Monteiro Lobato*. PUC/RIO, 2007. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio de Janeiro.

Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0510602_07_cap_07.pdf

Último acesso em 7 de março de 2014.

CANO, José Ricardo. *O riso sério: um estado sobre a paródia*. In: Cadernos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2004.

Disponível em: http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_4/009.pdf

Último acesso em 10 de março de 2014.

CARNEIRO, Ana. *Teatro de Rua: A rua como espaço de discussão social*. In: Revista de Educação Popular da Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/reveducpop/article/view/19923/10645>

Último acesso em 10 de janeiro de 2013.

CARREIRA, André. *O Risco Físico na Performance Teatral*. In: Periscope Magazine, 2001.

Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/periscope/casthaliamagazine1.htm>

Último acesso em 5 de janeiro de 2014.

DIEGUEZ, Ileana. *Cenários Expandidos. (Re)representações, Teatralidades e Performances*. In: Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010.

Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2010/Urdimento_15.pdf

Último acesso em 10 de maio de 2013.

FORTUNATI, José. Entrevista publicada em 27 de dezembro de 2010 no jornal Zero-Hora.

Disponível em:
<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/politica/noticia/2010/12/fortunati-o-prefeito-tem-de-botar-o-ovo-e-cacarejar-3154511.html>

Último acesso em 11 de maio de 2013.

GÓMEZ, José Máximo. *Espaço cênico: Representação simbólica e pós-modernidade*. UDESC, 2004. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis.

Disponível em:
http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=825

Último acesso em 10 de junho de 2013.

GRIGOLO, Gláucia. Subcapítulo 2.5 de: *O Paradoxo do Ator-Marionete: Diálogos com a prática contemporânea*. UDESC, 2005. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis.

Disponível em: http://www.takey.com/Thesis_8.pdf

Último acesso em 08 de dezembro de 2012.

HITLER, Adolf. Discurso proferido em 1934.

Disponível em: <http://maioresdiscursos.blogspot.com.br/2012/12/discurso-de-adolf-hitler.html>

Último acesso em 7 de março de 2013.

JUNKES, Lauro. *O Processo de Alegorização em Walter Benjamin*. In: Periódicos da Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5361/4758%253E.%2520Acesso%2520em%253A%252010%2520nov.2011+%&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>

Último acesso em 20 de março de 2014.

KING, Martin Luther. Discurso proferido em Washington D.C.

Disponível em: <http://maioresdiscursos.blogspot.com.br/2011/01/discurso-de-martin-luther-king.html>

Último acesso em 7 de março de 2013.

LIRA, Ana Carla Côrtes de. *Contradições e políticas de controle no espaço público de Barcelona: um olhar sobre a Praça dels Àngels*. In: Cadernos Metrôpole, 2011.

Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/5991>

Último acesso em 3 de março de 2013.

MAGNANI, José Guilherme. *Rua, Símbolo e Suporte da Experiência Urbana*.

In: NAU - Núcleo de Antropologia Urbana da USP.

Disponível em: <http://www.n-a-u.org/ruasimboloesuporte.html>

Último acesso em 10 de março de 2014.

MATE, Alexandre. Relato sobre teatro épico, 2010.

Disponível em: <http://teatroderuaeacidade.blogspot.com.br/2010/02/relato-da-palestra-do-alexandre-mate.html>

Último acesso em 10 de fevereiro de 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. In: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, 2008.

Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>

Último acesso em 10 de novembro de 2013.

RANCIÈRE, Jacques. Conferência intitulada *Política da arte*, proferida no Sesc Belenzinho (São Paulo), 2005.

Disponível

em:

<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3562&ID=206&ParamEnd=6&autor=3806>

Último acesso em 15 de agosto de 2013.

SARAMAGO, José. *Democracia aparente*. In: Outros Cadernos de José Saramago, 2011.

Disponível em:

<http://caderno.josesaramago.org/116520.html>

Último acesso em 3 de janeiro de 2014.

SHAKESPEARE, William. Monólogo de Marco Antônio. In: Tragédia *Júlio Cesar*, edição online “Ridendo Castigat Mores”, sem tradução indicada.

Disponível em:

<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/cesar.html>

Último acesso em 10 de abril de 2013.

SILVA, Rosiéle Melgarejo da. *O espaço público em tempos de copa do mundo: uma perspectiva a partir de apropriações diferenciadas em Porto Alegre*. In: Universidade de Pelotas, 2012.

Disponível

em:

http://www.ufpel.edu.br/ifisp/ppgs/eics/dvd/documentos/gts_IIIeics/gt14/gt14rosiele.pdf

Último acesso em 8 de junho de 2013

VASQUES, Eugenia. *Piscator e o conceito de teatro épico*. In: *Sebentas/ Coleção Teorias da Arte Teatral*, 2007.

Disponível em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/198/1/piscator.pdf>

Último acesso em 30 de novembro de 2012.

Conversas Informais

Fabio Resende – Ocorrida em julho de 2013, em Porto Alegre

Hamilton Leite – Ocorrida em maio de 2012, em Porto Alegre.

Jairo de Andrade – Ocorrida em setembro de 2012, em Campo Bom.

Marcelo Bones – Ocorrida em abril de 2012, em Porto Alegre.

Rogério Lauda – Ocorrida em maio de 2012, em Porto Alegre.

Anexo: DVD de “A Inauguração”