USP
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES - ECA

ROBERTO SOUZA

Teatro de rua e política:
Ação e estratégia no *Teatro de Operações*.

São Paulo

2016

ROBERTO RIBEIRO DE OLIVEIRA GOMEZ DE SOUZA

Teatro de rua e política: ação e estratégia no *Teatro de Operações*

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicação e Artes da Universidade
de São Paulo para a obtenção do título
de Mestre em Artes Cênicas

Área de Concentração: Pedagogia do
Teatro

Orientador: Prof. Dr. José Batista Dal
Farra Martins

São Paulo

2016

Nome: SOUZA, Roberto Ribeiro de Oliveira Gomez

Título: Teatro de rua e política: ação e estratégia no *Teatro de Operações*

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicação e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção de título de
Mestre em Pedagogia do Teatro.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedicada à Profa. Dra. Isabel de Assis Ribeiro de Oliveira.

Minha dama de ferro, minha líder vermelha.

Amor.

Em memória de Matheus “Valente” Longhi.

AGRADECIMENTOS:

Ao meu professor orientador, José Batista Dal Farra Martins, pela confiança depositada desde os exames para o ingresso no programa. Sua firmeza ao apostar em diferentes formas de se pesquisar dentro do campo foi de um suporte sem tamanho. E além do mais, descobri que, afora um orientador, ganhei um aliado na luta. É uma satisfação sem par compartilhar as trincheiras contigo.

À Professora Dra. Elizabeth Silva Lopes, e em seu nome, na condição de Diretora do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, agradeço a todo o pessoal da Pós da Escola de Comunicação e Artes (ECA) e do Departamento de Artes Cênicas (CAC), pela estrutura oferecida. Apesar de seus percalços, a USP foi, sem dúvida, e muito pelo esforço de seus servidores, um espaço onde encontrei acolhimento total. E reitero um abraço especial à Profa. Lopes pelo seu interesse e mobilização para o desenvolvimento dessa pesquisa desde a primeira vez em que pisei na Cidade Universitária.

Ao Professor Dr. Eduardo Coutinho, cujo o caloroso contato foi fundamental para que se desenvolvessem os laboratórios práticos previstos no projeto. Estagiar na disciplina “Práticas de Rua”, como parte do Programa de Aperfeiçoamento do Ensino (PAE), foi, certamente, de importância vital para o sucesso dessa empreitada.

Ao Professor Dr. Ferdinando Martins, pelo interesse constante e manifesto em relação ao trabalho do *Teatro de Operações* e, em particular, ao convite feito ao grupo para participar da II Bienal do Teatro da USP (TUSP), o que foi importante campo de recolha de material para esta pesquisa.

Ao Professor Dr. Alexandre Mate, por atender à Banca de Qualificação. Seus apontamentos indicaram com precisão os pontos frágeis da monografia de então. Suas questões e provocações ajudaram a melhor direcionar o olhar da pesquisa. Espero que o diálogo com o Roberto Schwarz tenha dado efeito.

A todos os participantes dos laboratórios práticos: Camila Augusto Florio, Ana Rosa, Andressa Mello, Fernando Moraes, Amélie Matos, Estelle Gomés, Mateus Fávero, Isadora

Borges, Laura Amaral, Amarílis Felizes, Vitor Amato, Thais Sodré, Maria Fernanda ML e Giulia Castro. A honra de aprender com vocês foi toda minha.

À Cássia Marconi, Camila Bastos Bacellar, Pedro Benanton, Luiz Henrique Cudo, Caito Guimaraens e Paulo José, que contribuíram diretamente nas discussões teóricas aqui propostas, compartilhando textos em forma de livros, links, papel xerox, PDFs e afins. E aproveito para abarcar todxs xs amigxs, inclusxs xs que fiz cursando as disciplinas da pós, que, ainda que de forma menos acentuada, estimularam meu intelecto durante esse percurso. Muito obrigado.

À Mariana, Lucas, Gil, Erika, Gabriela, Aline, Ander, Tulanih, Marcos, Cátia, Gatinho, Jéssica, Raphi, Violeta, Fernanda, Caito, Camila, Matheus, Julia, Luiza, Patrícia, Débora, Eduardo, Diego, Angela, Henrique, Isadora, Marcio, Maksin, entre tantxs *canalhas* e *travestxs*. Lealdade e irmandade. Acima de tudo e abaixo de nada. Obrigado por fazer parte da luta de vocês. Essa pesquisa é nossa, é do *Teatro de Operações*.

À Violeta, Nicolau, Graciela, Isabel, Ema, Bruno e Orlando Carlos. Sem minha família, nada faz sentido. Meus amores. Meu porto seguro.

À Fundação Capes, pelo aporte financeiro.

RESUMO:

O objetivo principal dessa pesquisa é imergir nos processos de criação e trabalho atorial para cenas de teatro nas ruas da cidade, tendo como parâmetro as minhas memórias pessoais relativas ao trabalho com o coletivo *Teatro de Operações* e experiências práticas realizadas em laboratório. Desde 2009, o grupo desenvolve um trabalho associando teatro/performance de rua com ativismo político. O coletivo atua tanto no campo artístico, implementando ações cênicas/performativas nas ruas de diversas cidades, como no campo da pedagogia, através de pesquisas acadêmicas, participação em programas sociais, além da realização de oficinas destinadas à transmissão/troca de procedimentos de criação artística do ator/performer de rua. Esse trabalho investigativo se debruça, justamente, sobre esse aspecto do trabalho do grupo que se prontifica a sistematizar seus procedimentos de criação artísticos para que possam ser transmitidos e replicados por outros artistas, alimentando uma cadeia de ação pedagógica que caminha no sentido de ampliar a dimensão do sentido político do trabalho do grupo. O que se pretende é, a partir de uma perspectiva crítica, entender como estes processos de criação podem ser sistematizados de forma a se constituírem em uma metodologia de transmissão exequível – testável em laboratório – e ventilar o estabelecimento de uma possível pedagogia para teatro de rua e política. Em um percurso talvez não muito ortodoxo, a dissertação abre explanando os conceitos que embasam sua estrutura textual e depois se desdobra em três principais pontos de interesse: 1- Sobre formas de se constituir um coletivo de ação/trabalho. 2 – Uma intensa discussão sobre teatro de rua, teatro político, a relação entre esses dois termos e como eles dialogam com o trabalho do *Teatro de Operações*. 3 – Um olhar sobre a cidade e o modo como se dão as relações de sociabilidade em meio à vida urbana. E, por fim, considerações e provocações finais no capítulo de fechamento. Em paralelo ao percurso teórico, faz parte da proposta a realização de laboratórios práticos e há, portanto, uma atenção especial para utilizar esse material como forma de ilustrar exemplos e esmiuçar técnicas.

Palavras-chave: teatro de rua, teatro político, performance, ativismo, *Teatro de Operações*, pedagogia teatral, trabalho atorial.

ABSTRACT:

The main objective of this research is to immerse in the processes of theater creation and acting or scenes on the streets, having, as a parameter, my personal memories related to the collective *Theater of Operations* work and practical experiences realized in laboratory. Since 2009, the group has developed a work associating street theater / performance with political activism. The collective acts both in the artistic field, implementing scenic / performative actions in the streets of various cities, as well as in the field of pedagogy, through academic research, participation in social programs, as well as workshops for the transmission / exchange of artistic creation procedures for street acting / performing. This investigative course focuses precisely on this aspect of the group's work that systematize its procedures of artistic creation so that they can be transmitted and replicated by other artists, feeding a pedagogical chain of action that is going to put the group's political sense in higher levels. What is wanted is, from a critical perspective, to understand how these creation processes can be systematized in such a way as to constitute a feasible transmission methodology - laboratory testable - and to ventilate the establishment of a possible pedagogy for street theater and politics. In a path that is perhaps not very orthodox, the dissertation opens explaining the concepts that support its textual structure and then unfolds in three main points of interest: 1 - On ways to constitute a collective action / work. 2 - An intense discussion about street theater, political theater, the relationship between these two terms and how they dialogue with the *Theater of Operations*. 3 - A look at the city and the way the relations of sociability take place in the midst of urban life. And, finally, final considerations and provocations in the closing chapter. Parallel to the theoretical path, it is part of the proposal the realization of practical laboratories and there is, therefore, a special attention to use this material as a way of illustrating examples and techniques.

Keywords: street theater, political theater, performance, activism, *Theater of Operations*, theater pedagogy, acting.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1. ABERTURA.....	12
1.1 Explicações iniciais.....	12
CAPÍTULO 2. GRUPO.....	16
2.1 <i>Que Terça-Feira!</i>	16
2.2 Acordos prévios.....	19
2.2.1 Autoria coletiva:.....	19
2.2.2 Poder Horizontal:.....	20
2.2.3 Sem fins lucrativos:.....	21
2.2.4 Programas pedagógicos:.....	22
2.2.5 Vivências:.....	23
2.2.6 Integração de novos membros:.....	24
2.3 Relato ilustrativo n. 1:.....	25
2.4 Noções sobre grupo e coletivo.....	28
2.5 <i>Sangue de Cazuza</i>	35
2.6 Relato Ilustrativo n. 2:.....	42
2.6.1 <i>Pique-bunda</i> :.....	42
2.6.2 <i>Shotôro</i> :.....	42
CAPÍTULO 3. TEATRO DE RUA E POLÍTICA.....	47
3.1 <i>THC - Tragando Henrique Cardoso</i>	47
3.2 Dos elementos estruturais de um teatro de rua convencional.....	49
3.3 <i>A Cena é Pública</i>	56
3.4 <i>Das Politische Theater</i>	62
3.5 Teatro de Arena, CPC e Teatro do Oprimido.....	72
3.6 <i>Professor, todo mundo sabe que aqui não é nenhum jardim de infância</i>	107
3.7 <i>Caô Embasado Produções Limitadíssimas</i>	112
3.8 Do mito original de um Teatro de Rua popular e politizado e suas tensões com <i>A Cena é Pública</i>	127
3.9 “Oi zum zum zum, oi zum zum zum, tá faltando um!”.....	148
3.10 <i>B-T-G-P-T-I-4-0-5-9-CÂMBIO</i>	151

CAPÍTULO 4. ATRIZ/ATOR E CIDADE.....	162
4.1 Pobre e violenta, sim. Caótica, não.....	162
4.2 Práticas de Rua	176
4.2.1 Relato Ilustrativo n. 3:	181
4.2.2 Relato Ilustrativo n. 4:	183
4.2.3 Relato Ilustrativo n. 5:	186
 CAPÍTULO 5. FECHAMENTO.	188
5.1 Breve apontamento sobre teatro e política na atualidade.	188
5.2 Não estamos sós.....	198
5.3 ‘Tamo’ de Parabéns!’	200
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	202

CAPÍTULO 1. ABERTURA.

1.1 Explicações iniciais.

O objetivo principal dessa pesquisa é imergir em processos de criação e trabalho atorial para cenas de teatro nas ruas da cidade, tendo como parâmetro as minhas memórias pessoais relativas ao trabalho com o coletivo *Teatro de Operações* e experiências práticas realizadas em laboratório. Desde 2009, o grupo desenvolve um trabalho associando teatro/performance de rua com ativismo político. O coletivo atua tanto no campo artístico, implementando ações cênicas/performativas nas ruas de diversas cidades, como no campo da pedagogia, através de pesquisas acadêmicas, participação em programas sociais, além da realização de oficinas destinadas à transmissão/troca de procedimentos de criação artística do ator/performer de rua. Esse trabalho investigativo se debruça, justamente, sobre esse aspecto do trabalho do grupo que se prontifica a sistematizar seus procedimentos de criação artísticos para que possam ser transmitidos e replicados por outros artistas, alimentando uma cadeia de ação pedagógica que caminha no sentido de ampliar a dimensão do sentido político do trabalho do grupo. O coletivo parte do pressuposto de que, ao disseminar suas técnicas e formas de se pensar o teatro, a performance, a cidade e a política, o impacto de suas ações se redimensiona, obtendo maior grau de alcance e intensidade na transformação das relações sociopolíticas que estruturam o contexto atual. O que se pretende, portanto, é, a partir de uma perspectiva crítica, entender como estes processos de criação podem ser sistematizados de forma a se constituírem em uma metodologia de transmissão exequível – testável em laboratório – e ventilar o estabelecimento de uma possível pedagogia para teatro de rua e política.

Essa dissertação é fruto do entrelaçamento entre os materiais práticos e mnemônicos dispostos com teorias relacionadas ao campo das Artes Cênicas e, superficialmente, da Política. Antes de adentrar no seu desenvolvimento propriamente dito, vale assentar alguns pontos

referentes à sua estrutura, no que concerne à escolha desses dois eixos como motrizes do andamento de seu processo: a memória e a experiência.

O exercício consiste em rememorar experiências vividas e ao mesmo tempo traçar pontos de contato entre os eventos lembrados e reflexões teóricas. Essa metodologia parte da memória pessoal e se expande para reflexões sobre a pedagogia para teatro de rua. Não se trata de lembrar o que houve e recordar quais as questões que estavam por detrás daqueles intentos naquela época. Mas sim atualizar as histórias a partir do olhar que se tem hoje, contextualizando essas lembranças em enquadramentos teóricos que estão à disposição atualmente.

É um caminho impreciso. Mas minha formação é de ator e diretor teatral. Não sou teórico do Teatro nem, tampouco, cientista social. Tenho minha experiência prática e meu bacharelado em Direção Teatral para me amparar. O exercício que me propus, portanto, foi me permitir uma escrita mais vacilante, que me possibilitou traçar as relações teóricas, tão caras a essa dissertação, sobre uma linha de pensamento onde diferentes tempos podem se sobrepor – a lembrança daquilo que se pensou e fez com aquilo que se pensa e faz agora.

O tempo, passado, presente e futuros são totalmente intercambiáveis. Na multiplicação dos tempos e espaços dos fragmentos da memória, se criam dobras que se dobram sobre si mesma numa sequência de remissões ao conjunto que as lembranças pertencem. (...) os discursos da memória são sempre portais de inscrição de outros saberes, tempos e modos de existência. (LOPES, 2009, p. 137)

Beth Lopes, ao pensar sobre a “performance da memória”, clarifica alguns procedimentos teatrais/performativos que se utilizam da memória como recurso de criação. Pego emprestado suas percepções e conceitos sobre os jogos relacionados à memória que se podem derivar em um trabalho cênico/performativo para me utilizar deles no exercício da escrita.

Durante toda minha relação com o grupo, discutimos e vivemos teatro, política, cidade, performance, arte e ativismo sempre de forma muito intensa. Penso nesse texto como uma sequência dessa vivência. É menos um resgate sobre o que significaram as ações que participei, e mais o que se pode refletir ao se trazer à tona hoje aquilo que se veio realizando nos últimos 7 anos.

Por essa razão que é dada importância à experiência enquanto chave de conhecimento das ideias que serão aqui colocadas. Tanto naquelas que foram resgatadas da lembrança quanto

aquelas que foram produzidas a partir dos laboratórios. Pois trata-se de uma investida, em última análise, dentro do campo da pedagogia do teatro, de modo que, apostar em uma metodologia que preserva aquilo que o teatro tem de essencial, acontecer no espaço e tempo presente, pode colaborar de forma positiva para futuros desdobramentos dentro do campo.

No que concerne à Educação, o professor Jorge Larrosa Bondía (2002), no artigo *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, diante da polarização proposta em uma discussão “suficientemente conhecida”, onde “partidários da educação como ciência aplicada” se opõem a “partidários da educação como práxis política”, Bondía explora outra possibilidade: “educação a partir do par *experiência/sentido*”¹.

A experiência funda também uma ordem epistemológica e uma ordem ética. O sujeito passional tem também sua própria força, e essa força se expressa produtivamente em forma de saber e forma de práxis. O que ocorre é que se trata de um saber distinto do saber científico e do saber da informação, e de uma práxis distinta daquela da técnica e do trabalho. (...) A experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida. Ter uma vida própria, pessoal, (...) é algo cada vez mais raro, quase tão raro quanto uma morte própria. Se chamamos existência a esta vida própria, contingente e finita, a essa vida que não está determinada por nenhuma essência nem por nenhum destino, a essa vida que não tem nenhuma razão, nem nenhum fundamento fora dela mesma, a essa vida cujo sentido se vai construindo e destruindo no viver mesmo, podemos pensar que tudo o que faz impossível a experiência faz também impossível a existência. (BONDÍA, 2002, p. 26-28)

Além de ampliar a possibilidade de construção de sentidos, a predileção por essa forma de abordagem pode trazer duplo benefício: dar autenticidade para as possíveis conclusões, pois se é a experiência que conduz o sentido, não há como elucubrá-lo sem associá-lo diretamente ao fenômeno correspondente. E ratificar a postura de se apresentar *uma* possibilidade de pedagogia para de teatro de rua e política em meio a tantas outras experiências semelhantes, produzidas por tantos grupos, atores, coletivos, companhias e etc.

É um percurso arriscado. Pois os pilares de sustentação aqui – e uso essa imagem com ironia – são escorregadios, plasmáticos e subversivos. A experiência não permite prever, como no experimento, o que vai acontecer; o conhecimento não se dá *a priori*. E a memória sobrepõe tempos, reelaborando percepções e articulando conexões intelectuais associativas advindas das mais distintas áreas da mente. Isso pode gerar algumas complicações.

¹ (BONDÍA, 2002, p. 19)

Como a estrutura do texto não se dá de forma ortodoxa – introdução à pesquisa, embasamento teórico, desenvolvimento e análise seguidos de conclusão –, a compreensão de termos e conceitos caros, que podem ser lançados ainda no início, só será plena quando o todo for apreendido. Se terá muito cuidado para apontar onde esses saltos e vazios podem ocorrer e quando eles serão pacificados. Por exemplo: noções sobre cidade, vida urbana e espaço público são esmiuçadas somente no capítulo 4. Mas desde o capítulo 2 já se usa termos ligados a esses conceitos. Por meio de notas e pequenas alusões teóricas, se faz um esforço para não permitir a falta das informações básicas necessárias para se compreender aquele tópico específico. É que se privilegia a trajetória de vida. O que se propõe é uma narrativa onde o leitor pode ir *aprendendo* os modos de ser e de fazer do *Teatro de Operações* junto com o pesquisador.

Outro complicador está na linguagem utilizada na escrita. Por se tratar de um processo também mnemônico, fica quase impossível sustentar a estrutura de uma sintaxe acadêmica que, por tradição, aprecia um tipo científico de abordagem. A forma como se dá a expressão é também construção de conteúdo. Captar esses modos de se estar no mundo, através também de recursos de linguagem, pode colaborar intensamente para uma melhor percepção de como se dão os eventos e como eles se desdobram em pensamentos e ideias. De forma que, em termos estilísticos, há um esforço para tentar dividir, através da construção de diferentes partes dentro de cada capítulo, os trechos analíticos dos trechos narrativos – que, inevitavelmente, podem também se deixarem permear um pelo outro. A dica é: se o título da parte estiver em itálico e referido a alguma piada interna do grupo é porque a linguagem estará mais solta e os assuntos suscitados têm um caráter suplementar. Senão, é porque se disporá as *partes sérias*.

Se a leitura desse texto e a realização dos laboratórios são capazes de provocar alguma mínima reflexão e prática dentro do campo escolhido, essa empreitada já será um sucesso. A opção por essa metodologia, se não dá o conforto de estruturas mais ortodoxas, corresponde a escolhas que são fruto de muita reflexão e, sem dúvida, de um afeto muito grande por seus possíveis interlocutores. Espero, realmente, que essa experiência seja capaz de constituir algum sentido possível.

CAPÍTULO 2. GRUPO.

2.1 *Que Terça-Feira!*

Era agosto de 2009. Toca o telefone, era Caito:

- Ei Roberto, *‘tá afim* de passar um final de semana em a Angra dos Reis? Passagem, alimentação e estadia pagas.

Dos meus amigos da Universidade², Caito certamente não cumpria o perfil de quem costumava veraneiar em casas de praia na região da Costa Verde. Fiquei desconfiado.

- O que? Explica isso direito.

- *Vai rolar* em Angra um festival de teatro de rua. A gente vai pra lá, assiste umas peças e ainda *pega uma prainha*.

Aquilo continuava muito mal explicado. Tamanhas beneficies deveriam ter um custo. Fui mais incisivo.

- *‘Pera aí*. Eu sei que eu sou um *cara legal*, mas se você me oferece algo é porque quer alguma coisa em troca. Explica isso direito.

² Entre 2003 e 2009, frequentei a Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), formando-me bacharel em Artes Cênicas – Habilitação Direção Teatral. Conheci Caito Guimaraens e Matheus Longhi por volta de 2006. Nossa amizade estreitou a partir de 2007 quando nós três passamos a organizar dentro da UNIRO a Mostra Prática, evento realizado por iniciativa dos discentes, que consistia em organizar uma concentração de atividades artísticas/acadêmicas elaboradas dentro e fora da UNIRIO, em uma semana de evento. Em 2008, Longhi e eu também cursamos juntos a disciplina Prática de Montagem Teatral, quando montamos o espetáculo Roberto Zucco – texto de Bernard Marie-Koltéz.

- A *galera* do *Teatro de Operações* foi chamada pra apresentar um trabalho nesse festival. A gente precisava de alguém para operar o som. Chamamos o Lambert mas ele *deu pra trás*. Então pensamos em você.

- Operar som. 'Tá, eu sei fazer isso. Mas eu nunca vi um ensaio, é muito complicado?

- Não. A ação dura, no máximo, dez minutos. É só uma faixa musical; tem que apertar o *play* e o *pause* duas vezes.

Não me pareceu ruim. Festival de teatro de rua, na companhia de amigos, com *prainha* no litoral sul Fluminense, sob o custo somente de ter que apertar o *play* e o *pause* nas horas certas.

- E aí, Roberto, *´tá afim?*

- Ok.

Assim entrei para o *Teatro de Operações*.

Essa seria a segunda performance pública do grupo. No início, eram quatro alunos de Artes Cênicas da UNIRIO – Matheus Longhi, Caito Guimaraens, Lucas Oradovschi e Gabriela Mello – dissidentes de um projeto de extensão que trabalhava ensino de teatro em instituições carcerárias, que depois passaram a pesquisar teatro de rua e política por conta própria. Em Angra³, o que se tinha para apresentar era um pequeno expediente cênico chamado de *A dança das cadeiras*. Um grupo de 7 atores vestidos de terno, gravata e máscaras de carnaval de políticos emulavam a conhecida brincadeira infantil *dança das cadeiras* ao som distorcido de Bezerra da Silva entoando “Canalha, tu és um tremendo canalha...”⁴. A diferença da brincadeira de criança é que, no jogo do Teatro de Operações, só havia uma cadeira a ser sentada, e essa era disputada ferozmente pelos políticos.

De fato, apertar o *play* e o *pause* foi tarefa simples. Nesse dia, a ação ocorreu de forma tranquila, sem grandes reações extraordinárias por parte dos cidadãos que por ali passaram.

No fim do dia da apresentação, sentamos num bar e pedimos cervejas. Fundamentalmente, somos amigos de universidade, que nos juntamos para fazer teatro por conta de nossas relações afetivas. Claro, tínhamos a escola de teatro da UNIRIO em comum, entretanto, é a amizade entre

³XIV Encontro Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis – RJ. (2009).

⁴ *Verdadeiro Canalha*, samba de Bezerra da Silva.

as pessoas o laço mais forte de constituição do grupo. Distinto de outras experiências onde se definem crivos estéticos e ideológicos como balizadores para integração de algum indivíduo dentro do coletivo.⁵ Isso ficava visível na observação de alguns elementos: a participação de integrantes que não eram *de teatro* – como o músico Eduardo Santana –, discordâncias ideológicas e estéticas evidentes entre os integrantes – lembro-me que minha primeira impressão sobre *A dança das cadeiras* coadunava com a reação de um espectador/cidadão que reagiu alegando que tal representação, por conta do acentuado apelo carnavalesco, poderia servir como suporte para a estruturação de discursos reacionários que, sem dúvida, era o oposto do que se queria propor enquanto ideário político do grupo – e sim, experiência artística e política entremeada por cervejas, baseados, transas e festas.

Se as relações afetivas estruturavam nossos encontros, por conta de seu aspecto subjetivo, elas também criavam desvios na criação estética. Se havia a pretensão de se laborar uma experiência teatral de rua, o simples fato de gostarmos um do outro não qualificaria o nosso trabalho. É preciso ensaiar, desenvolver linguagens, treinar técnicas e organizar as produções. Era um paradoxo. Aquilo que nos dava prazer, nos distanciava de nosso objetivo. Além disso havia a política; a própria organização interna do grupo deveria se estabelecer sobre alguns preceitos que codificariam, ainda que de forma difusa, uma postura ética pré-determinada. Se, por conta de se tratar de um grupo heterogêneo de pessoas, não é possível consagrar uma ideologia que sirva como norte para os intentos do grupo, há de se observar a constituição de um ideário político que, em via de regra, se direciona para posturas de resistência, questionamento e transgressão da ordem social vigente.⁶

Por ora, tentarei elencar com mais atenção alguns elementos estruturantes do grupo, com a atenção voltada para sua organização interna. Para que se possa adentrar com mais profundidade

⁵ É quase impossível determinar com precisão o número de integrantes do grupo. É o número de amigos que estiver presente durante a ação. No início, essa dimensão de um espaço de participação livre de qualquer amigo que se demonstrasse interessado em participar, era muito presente. Hoje, olhando para as atuais produções do grupo, poderia afirmar que somos 14. Mas se perguntarem isso para outro integrante, pode ser que a resposta seja diferente. Já houveram ações com mais de 18 pessoas e outras com 3.

⁶ Mais adiante entrarei nas descrições sobre como se formaram os trabalhos do grupo, quando ficará mais clara as referências que embasariam sua postura política. Resumidamente, o início do trabalho parte de uma descrença em relação à eficácia do discurso transgressor presente na constituição do teatro de rua político brasileiro e, portanto, busca reinventar novas formas de se fazer um teatro de rua questionador da ordem sócia política vigente. No campo da teoria política, Milton Santos e Michel Foucault – como afirmarei no próximo capítulo – foram fortes influências para a formação do ideário político do grupo.

nos aspectos políticos e artísticos contidos no trabalho do Teatro de Operações, talvez possa valer a pena tentar esmiuçar, em primeiro lugar, os modos como o grupo se estrutura e organiza seus trabalhos. Tendo uma visão mais apurada sobre suas formas de organização e produção, será possível entender com mais firmeza os motivos que embasam suas posturas éticas e suas ações estéticas.

2.2 Acordos prévios.

O esforço de se elencar esses elementos é válido na medida em que se tenta desvendar procedimentos internos, o que, em termos pedagógicos, interessa à pesquisa. Mas há de se fazer um alerta para que o resultado desse exercício não possa ser entendido como uma regulação oficial definitiva; o grupo é um organismo vivo, portanto a cada instante renova suas formas de se relacionar internamente. O que tentarei aqui é resumir alguns pontos relevantes. Nesse sentido, é preciso realçar que esse procedimento parte de uma percepção individual que, de forma mais ou menos consciente, delimitará focos de interesse e selecionará as formas de exposição desses elementos conforme a conveniência com pontos pertinentes a perspectivas políticas e artísticas singulares. Se o mesmo fosse postulado por outro integrante, as formas de exposição e pontos de interesse ressaltados poderiam ser distintos – e certamente seriam.

A ideia é mapear como o grupo se organiza hoje, averiguar que disparadores foram responsáveis pela constituição dessa organização ao decorrer de sua formação e contrastar sua estrutura com teorias e exemplos relacionados.

2.2.1 Autoria coletiva:

Pedra fundamental. No *Teatro de Operações*: não há espaço para a existência da noção de autoria individual. Tudo que é do grupo é respondido pelo grupo, é responsabilidade do grupo, é dito em nome do grupo. Em todos os materiais de divulgação de qualquer ação pública não há a assinatura pessoal de qualquer integrante implicado. Ainda que seja para se falar em um seminário teórico, o grupo se esforça para que tenha pelo menos dois integrantes, mesmo que

sejam obrigados a dividir o tempo que seria destinada a uma só fala. Ou seja, não importa quais as pessoas que estavam de fato dando as oficinas, respondendo e-mails, publicando conteúdos digitais na internet, se colocando em palestras ou operando as ações artísticas; o que está em jogo é uma ação coletiva. Evidentemente, essa noção, posta de forma radical, acarreta problemas. Afinal, uma ação coletiva não poderia ser vista como o conjunto ordenado de uma série de ações individuais? E como são criadas as propostas práticas propriamente ditas? Todos devem ter espontaneamente a mesma ideia ao mesmo tempo para que ela possa ser considerada legitimamente coletiva? É claro que essa proposição se coloca como uma provocação. Por baixo, serve como um norte para o grupo. Indica um direcionamento político acordado com ideários coletivistas. No que concerne à criação de um grupo de teatro, o que se pretende é se afastar de uma lógica que valoriza a genialidade da criação singular do artista e se aproximar de uma que favoreça um tipo de comunhão criativa entre corpos capaz de potencializar atos político-estéticos.

2.2.2 Poder Horizontal:

Portanto não há hierarquia prévia de funções dentro do grupo. Se ninguém *assina a direção*, todos têm poder de enunciação artística equivalente e, por conseguinte, voz igual para colocação de propostas e questões de toda ordem: administrativas, políticas, financeiras, éticas, etc. As reuniões mais acaloradas têm tempo de fala cronometrado. As questões são postas em plenárias, votadas e as decisões publicadas em atas *postadas* em plataformas digitais de acesso interno. No caso do encaminhamento de uma ação prática, são definidas as funções provisórias, prazos, combinados logísticos e demais detalhes específicos à ação. Não se trata de um movimento estritamente político e, se comparado com os mesmos, estamos falando de um contingente reduzido. Somos amigos que atuamos artístico e politicamente através de nossas relações afetivas. De forma que, se o grupo vivencia um período de consenso, ótimo. Do contrário, não existe um estatuto constitucional que determine regimentos processuais que normatizariam as resoluções de conflito. De modo a apaziguar seguidos desgastes entre relações interpessoais – resultado do enfrentamento de posições díspares sobre os caminhos a serem seguidos coletivamente – foi se formando uma estrutura *tentacular* de administração e produção de ações. Em uma reunião geral, algum integrante coloca uma proposta. Se aprovada em um

primeiro crivo generalizado, um grupo de integrantes se voluntaria para formar o núcleo de organização para realização daquele intento. Isso não significa que membros não contidos nesse núcleo não possam, durante o processo de realização do trabalho, intervir e participar. Mas essa relação sempre tem em vista uma negociação onde já fora estipulado que, para *tal* ação do grupo, *tais integrantes* serão os condutores do trabalho. Em contrapartida, esse núcleo fica também responsável de retornar ao coletivo resultados e pareceres sobre os efeitos da ação, para que todos possam se inserir no trabalho e seguir elaborando conjuntamente os seus rumos. A noção de poder horizontal vem reforçar a postura do grupo em se posicionar de forma igualitária frente aos outros. Seria certamente ingênuo afirmar que tal noção garante que todos integrantes sempre terão iguais possibilidades de trabalharem suas potencialidades com plenitude. Afinal, o resultado de uma ação prática sempre estará, de alguma forma, condicionado à prevalência de uma ação planejada por alguém. Ou seja, há uma disputa constante entre os condutores do trabalho para que se opere por esse ou por aquele expediente. Há, portanto, uma dinâmica em torno do exercício do poder sobre a criação que é constante e inerente ao processo criativo. O que se coloca aqui, mais uma vez, é uma provocação frente a uma postura individualista em relação ao mundo. E, sobretudo, um esforço – ainda que indefectível – de garantir que as dinâmicas internas do grupo estejam fielmente acordadas com o ideário coletivista que se almeja. Para que as relações de cooperação sejam honradas e os laços de confiança sejam genuínos. Se ninguém está previamente submetido ao jugo de ninguém, o que foi combinado não sai caro.

2.2.3 Sem fins lucrativos:

Não há a possibilidade de um integrante receber cachê para realizar o trabalho. Os recursos disponíveis são todos aplicados para a produção das ações. O provimento dos recursos tem origens diversas, depende do que se está viabilizando. Dinheiro emprestado por integrantes, sucatas catadas na rua, recursos públicos por meio de premiações oferecidas através da publicação de editais, apoios em infraestrutura advindos de instituições acadêmicas – pró-reitorias e diretórios acadêmicos – venda de oficinas e apresentação de trabalhos para instituições públicas e privadas, sistema de escambo com outros grupos/coletivos de arte e ativismo, além de toda sorte de recurso privado que cada integrante esteja interessado em compartilhar. Mas o fundamental é que todas as finanças são gerenciadas de modo a serem sempre aplicadas no

trabalho. Havendo excedentes, estes serão destinados a futuros projetos. A autorização para o uso de cada recurso e o modo como será gasto é pauta também de exaustivas reuniões onde se coloca, sobretudo, questões de ordem moral. Em primeiro lugar se examina o caráter do órgão/instituição provedor⁷. E as perguntas que se fazem são: interessa ao grupo fechar parceria com essa entidade? E se sim, qual a melhor proposta a apresentar de modo a se otimizar todo o potencial político e artístico que o grupo acredita ter? O modo como se opera no mercado de arte vai ser decisivo para que se possa realizar, de modo satisfatório, intervenções no mundo, sobretudo, pensando no campo da política⁸. Em cada caso, tenta-se perceber se o papel social do órgão/instituição tem relação amistosa com o ideário do grupo e se também se demonstra confortável para suportar as ações propostas. E o encaminhamento da proposta a se realizar sempre é fruto de uma reflexão sobre o que o grupo está interessado em trabalhar naquele momento com uma percepção do que aquele órgão/instituição específico pode proporcionar em termos materiais e programáticos – palestras, operações artísticas, pesquisas de médio e longo prazo, oficinas, performances, aulas, etc. Se a proposta passar por esse primeiro filtro, aí sim debruça-se sobre o orçamento em sua perspectiva material, planejando os gastos de acordo com as necessidades do projeto da ação.

2.2.4 Programas pedagógicos:

Talvez como fruto dessas reflexões sobre o modo como se portar no mercado e de que maneira estabelecer parceria com instituições que nos são interessantes, a necessidade de se manter programas pedagógicos passou a ser uma frente de batalha a ser guarnecida. Pois oferecer à sociedade, não só uma intervenção artística, mas uma possibilidade de troca de conhecimento mais intensa, redimensiona politicamente o trabalho do grupo. Sem maiores pretensões de se enveredar pelo campo da educação, há um entendimento de que essa prática alarga o escopo de

⁷ Exemplos: Hemisferic Institute, SESC Santos, TUSP, UNIRIO, Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro; o Teatro de Operações já desenvolveu trabalhos contando com recursos de todos os órgãos/instituições acima. Em boa parte, além de apoio em infraestrutura, recebeu também aportes financeiros para a realização dos trabalhos.

⁸ No segundo capítulo seguirá uma discussão sobre Teatro de Rua, Política e as operações artísticas do *Teatro de Operações*, onde se versará com mais profundidade sobre o modo como se conjugava artes cênicas e política nos processos propostos pelo grupo. O que se aponta aqui é a importância de se levar em conta a perspectiva de que, para se pensar essa conjugação, é preciso refletir tanto sobre os conteúdos formais do ato estético, como seus modos materiais de produção.

suas ações sociais. Existem pesquisas pautadas em práticas continuadas, que rendem efeitos em longo prazo. Alguns exemplos desses trabalhos que têm como um de seus objetivos o ensino e prática de teatro: Curso livre de teatro para alunos da Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais-RJ (APAE); Oficina de Teatro Circulando – Ateliê de Teatro para jovens com transtornos mentais – Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPUB-UFRJ) e UNIRIO; Pedagogias Periféricas – Oficinas de Teatro para jovens da Vila Cruzeiro. Esse último foi realizado em parceria com o grupo *Teatro da Laje*, durou por 3 anos consecutivos e teve em seu último ano apoio da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Desse processo, criou-se, por iniciativa dos alunos da oficina, um grupo de teatro profissional chamado *Bonobando*. O grupo segue atuando até hoje e conta em sua equipe de criação com os mesmos integrantes do Teatro de Operações que começaram o trabalho com eles nas oficinas lá atrás. Tendo em vista as condições sociais inscritas no território da Vila Cruzeiro (favela localizada na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro), essa experiência pode ser notada como indício de que esse tipo de investimento pode prometer bons resultados sob diversos pontos de vista. E se trabalha também com oficinas de curto prazo. Essas, além de guardarem seu valor pedagógico intrínseco, são usadas como estratégia de criação. Muitas vezes o grupo prepara uma estrutura cênica propositalmente inacabada para que, somente com a participação das pessoas que fazem a oficina é que se consegue executar a ação cênica proposta. Ou ainda que esta complementação não seja imprescindível, há todo um esforço para se usar esse espaço de troca também como de cooptação. É muito comum em trabalhos que o grupo realiza fora do Rio de Janeiro – em geral, com pouco tempo de estadia no local – utilizar a seguinte metodologia: nos primeiros dias, desenvolvem-se as oficinas com as pessoas locais e, a partir dessa interação, se realiza, ao final do período, uma saída para a rua executando uma ação cênica/política com oficinantes e oficineiros participando em conjunto.

2.2.5 Vivências:

Não há um método único para se criar e ensaiar as ações cênicas. Pensando enquanto trupe, somos um número elevado de pessoas. E, em geral, os recursos são escassos. De modo que é sempre complicado conseguir infraestrutura para ensaios e a montagem de seus cronogramas, invariavelmente, se torna refém de incontáveis indisponibilidades individuais. Uma solução que

passou a se tornar usual é tentar concentrar os esforços em um período curto de tempo (uma semana corrida ou um feriado prolongado) e por meio da instauração de uma vivência, otimizar seus processos de criação. Normalmente, se elege um sítio afastado da cidade onde o grupo deve não somente trabalhar, mas também conviver durante esse período, partilhando tarefas da casa, espaço para dormir e banheiros. Assim consegue-se um rendimento maior na criação ao mesmo tempo em que se reforça os laços de parceria entre os integrantes. Existe um entendimento de que o coletivo deve se integrar não somente com o objetivo prático de se criar ações estéticas com conteúdo político. Mas o próprio modo de existir do grupo enquanto tal deve se estabelecer de acordo com os posicionamentos e questões de ordem ética e política que o grupo tem em seu horizonte intelectual. Não basta simplesmente pensar e fazer atos de cunho transformador. Os laços de afeto e confiança entre as pessoas do grupo também devem ser constituídos através de práticas que exercitem transformações em suas próprias posturas frente aos outros. Nesse sentido, passar dias dormindo, comendo, ensaiando, tocando, reunindo, bebendo e conversando com as mesmas pessoas, sem poder se relacionar com outras, é, de fato, um exercício agudo e constante de posicionamento moral.

2.2.6 Integração de novos membros:

Não existe um crivo oficial para se definir quem entra no grupo ou não. Seja de ordem artística ou política. O sujeito não precisa ter treinamento de ator e nem votar em partidos de esquerda – talvez precise ter um pouco de coragem. Tampouco há um rito de iniciação preciso. Seja por vínculo de amizade ou por conta das oficinas, novos membros são constantemente integrados e outros se vão, sem grande controle. Como é um trabalho sem fins lucrativos e de caráter de resistência política, entende-se que a pessoa está ali porque quer, porque vê sentido em estar ali. O que faz diferença é a resiliência do integrante. E essa qualidade é consagrada quando a pessoa se vê inserida em um jogo de brincadeiras internas que preveem aferimento de apelidos, criação de paródias jocosas e a repetição, de tempos em tempos, da narrativa de algum acontecimento referente às histórias do grupo. Ou seja, quando você ganha um apelido, o mesmo se torna verso de alguma paródia musical com o intuito de te constranger e, em todo churrasco da turma, relembra aquela história onde a sua participação é cômica ou embaraçosa, *parabéns*, você faz parte do grupo. A iniciação também pode ter sua consagração medida pela quantidade

de vezes que você almoçou com o pessoal – aliás, conta-se com cozinheiros de mão cheia. Compartilhar o alimento também é considerado um processo que estimula a comunhão entre os integrantes. Na esteira dos objetivos previstos pelo sistema de vivências, comer junto é visto como parte importante para o processo de constituição do coletivo e, portanto, para a integração de novos membros.

2.3 Relato ilustrativo n. 1:

Quando incorporar o espírito do grupo é mais importante que aprender recursos técnicos⁹.

Oficina ministrada pelo Teatro de Operações durante o Festival Ponto de Vista – UFMA, em junho de 2013, em São Luís - MA¹⁰.

A metodologia a ser aplicada, não era novidade. Quatro dias de oficina, experimentando técnicas relacionadas à pesquisa do grupo, e no quinto dia uma saída para a rua, integrando membros do *Teatro de Operações* com opinantes, para a execução de *A Cena é Pública*¹¹. As oficinas seriam ministradas por três integrantes, enquanto os demais tomariam providências de ordem de produção para se aprontar os preparativos para a ação do último dia de trabalho. A oficina foi oferecida aos alunos de artes cênicas da Universidade Federal do Maranhão.

⁹ Os Relatos Ilustrativos são narrativas objetivas sobre casos concretos que são trazidos à tona como forma de corroborar com exemplos as ideias que estão sendo discutidas. A maior parte dos Relatos estão no Capítulo 4, quando se fará uma discussão mais apurada sobre trabalho atorial em teatro de rua. Mas os dois primeiros estão neste capítulo, pois se referem, justamente, a questões relativas à constituição de senso de coletivo.

¹⁰ A relação do Teatro de Operações com o Maranhão, por conta de sua intensidade e consistência, talvez merecesse estudos a parte. Desde 2009 que o grupo trabalha nesse estado, tendo sempre retornado a cada dois anos. Muito dessa troca se deve a uma estreita relação que o grupo mantém com a diretora, professora, pesquisadora e palhaça maranhense Michelle Cabral, que se formava em direção teatral pela UNIRIO na época em que boa parte dos integrantes do grupo ainda eram calouros na Escola. Alguns deles, inclusive, participaram com Cabral em uma montagem para teatro de rua de *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes, que se iniciou como Prática de Montagem Teatral da UNIRIO e depois tomou rumo em outras praças. No ano de 2013, enquanto professora do Departamento de Artes Cênicas da UFMA, Cabral organizou o Festival Ponto de Vista de Teatro, que contou com oficina e operação artística do Teatro de Operações.

¹¹ Operação artística do *Teatro de Operações*. Seu processo de criação e estrutura formal serão alvos de observações mais detalhadas no próximo capítulo.

Em um dado momento das oficinas – e que se considere que esta etapa se dava em um recinto fechado; uma sala de ensaio – um oficinante – que, na verdade, era um postulante a membro do grupo que havia viajado conosco desde o Rio até lá – tirou a roupa em meio ao desenvolvimento de um trabalho criativo que estava sendo proposto. Se tratava de explorar relações entre corpo e espaço, tendo em vista um processo de descolonização do corpo e do olhar frente ao mundo¹². Enquanto dinâmica de oficina, algo muito suave, nada muito diferente de um trabalho de expressão corporal convencional. Os condutores souberam lidar tranquilamente com aquilo e o exercício seguiu até o final. No fim de cada dia de oficina, o grupo se sentava, compartilhava uma salada de frutas e trocava impressões sobre o trabalho. Nesse dia, o nu do colega foi questão. Alguns oficinantes se sentiam um pouco inseguros, pois se o objetivo de explorar criações de cunho libertador – o que não deixava de ser parte do que se propunha – demandaria tamanha disponibilidade, talvez nem todos estivessem prontos para aquilo. Os condutores reagiram de maneira muito gentil e cuidadosa. De forma bem tranquila, deixava-se todos os oficinantes à vontade para explorarem suas questões até os limites que cada um achasse mais prudente. Se a oficina se lançava em um sentido transgressor, não havia, em hipótese alguma, a reivindicação da feitura de nenhum ato extremo de qualquer ordem. Que se respeitasse o processo de cada um e que não se considerasse, de antemão, que os limites de um corpo são os mesmos do outro. Se era importante para o colega tirar a roupa naquele momento, isso não significava que, a partir dali, estaria estabelecido um parâmetro de exploração corporal que deveria ser seguido pelos demais.

Nos dias subsequentes, exceto por um ou outro pormenor, as dinâmicas propostas pela oficina tiveram boa aceitação e o trabalho se desenvolveu a contento durante todo o período.

Desde nossa chegada, e durante todos os dias que antecederam a execução de *A Cena é Pública*, nos encontramos frequentemente com artistas locais parceiros que já haviam participado de outros trabalhos/oficinas do grupo, em visitas anteriores do *Teatro de Operações* à São Luís. Havia dois, em particular, que adorariam, inclusive, participar da oficina, mas justo por estarem preparando trabalhos que seriam apresentados também no festival, não tinham

¹² Eram técnicas ligadas ao processo de criação da operação artística *B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO*, que receberá devida atenção no próximo capítulo. Aqui cabe somente apontar que vínculos substanciais para a criação de atos coletivos de ordem estética e política estão para além do simples compartilhamento de técnicas. É preciso também compartilhar visões de mundo.

disponibilidade. O grupo não teve dúvida: mesmo sem participar da oficina, eles tinham as portas totalmente abertas para participarem da ação coletiva no último dia. Se não houvesse indisposição de horários, só dependeria da vontade deles. Eram dois jovens artistas expressivos – ele músico e ator, ela performer e atriz – que compartilhavam visões de mundo semelhantes com as nossas e já conheciam um pouco dos nossos métodos de trabalho. O grupo, como um todo, era convicto de que qualquer possibilidade de (re)estabelecer parceria com eles interessava.

É chegado o dia da ação. Algumas horas antes do previsto para ela acontecer, se juntam todos os participantes em uma reunião geral, onde seriam dispostas as estratégias da operação e delegadas as funções de cada um. Estavam presentes todos os membros do Teatro de Operações, os oficinantes e também os dois parceiros maranhenses. Um dos números¹³ contidos na ação que estava sendo planejada para aquele dia era o *do arame*¹⁴, onde uma pessoa teria que tirar a roupa em cena, ou seja, na rua. E uma provocação que havia sido colocada pelo/para o grupo era de que se usasse um corpo cujos traços físicos remetesse a um biótipo que fosse facilmente reconhecido como pertencente ao povo local. A intenção era tentar extrair desse número o máximo de fricção possível com a realidade política daquela localidade. Evidentemente, nenhuma oficinante se ofereceu.

- Eu faço.

Era a atriz/performer maranhense parceira do Teatro de Operações. Uma mulher de 20 e poucos anos, com menos de 1,60m, não devia pesar muito mais do que 50 kg, rosto arredondado e pele negra avermelhada. Nua, com a cabeça enrolada na bandeira do Estado do Maranhão, só não expunha a face. Em frente à Câmara Municipal de Vereadores da Cidade de São Luís, foi envolvida em arame farpado por um integrante que vestia terno, gravata e uma máscara de José Sarney. Enquanto isso, seu parceiro também maranhense tocava no trompete uma versão distorcida do Hino do Estado do Maranhão. Foi forte.

¹³ Talvez inspirado, em alguma medida, pelas formas dramatúrgicas ligadas ao Teatro de Revista, Teatro-Circo e Cabaret, internamente, o uso do termo “número”, como referência à expedientes cênicos autônomos que constituem o todo de uma ação, é o preferido pelos membros do *Teatro de Operações*, em oposição a “cena” ou “ato”, por exemplo.

¹⁴ Um corpo feminino se põe parado em pose que alude a imagem de uma santa. Nu, somente com uma bandeira cívica enrolada na cabeça lhe tapando o rosto. Um corpo masculino vestido de terno, gravata e máscara de carnaval de algum político famoso envolve o corpo feminino em arame farpado.

Para se executar o número *do arame* não é necessário ter nenhuma aptidão física excepcional. Basta tirar a roupa e ficar parada – o manuseio do arame farpado exige todo um cuidado de manipulação mas, mesmo assim, isso fica à cargo de quem enrola a figura e não de quem se submete a ficar ali parada. Não é como um malabarista, um nadador ou um guitarrista. Uma criança de seis anos já teria capacidade técnica para fazê-lo. O que está em jogo é a disponibilidade da pessoa em se submeter a tal situação em praça pública – não nos esqueçamos que andar pelado na rua é considerado crime de atentado ao pudor. Portanto, o que se exige é uma postura ética. É abraçar a proposta enquanto forma de se colocar no mundo estética e politicamente. Poderíamos passar anos ensinando técnicas de teatro de rua em oficinas para os alunos da UFMA sem jamais conseguir fazer com que algum deles aceitasse o desafio. Não existe nenhum treinamento técnico capaz de ensinar esse tipo de coisa. O grupo pode dar toda a confiança à pessoa de que, uma vez se colocando em situação de risco, estaremos, incondicionalmente, juntos até o fim. Mas o impulso para ela se jogar no desconhecido, ninguém pode ensinar.

Trago esse exemplo à tona justo para ilustrar que o trabalho do Teatro de Operações – e isso também se dá no oferecimento de oficinas – não se trata somente de uma pesquisa técnica voltada para a construção de formas artísticas comprometidas com esse ou aquele discurso de contestação social. Mas também se conforma como um espaço de troca e carregamento de forças políticas e artísticas atuantes na sociedade.

2.4 Noções sobre grupo e coletivo.

Depois de mapeado alguns pontos que podem ser considerados importantes fundamentos da organização interna do *Teatro de Operações*, passa-se a vista em conceitos sobre “grupo” e “coletivo” dentro do âmbito do teatro e em seguida, abrindo um pouco mais esse escopo, dentro das relações entre arte e política na contemporaneidade. Depois lança-se um breve olhar sobre duas experiências de teatro de rua político da segunda metade do séc. XX, como forma de incrementar ainda mais as possíveis conexões entre o modo de se organizar do *Teatro de Operações* e as discussões a respeito de formação de grupos e coletivos, em particular, quando

postas em meio a um contexto referendado em uma *práxis* que pretende a conjugação entre artes cênicas e política.

“A primeira coisa que vem à mente é que o “teatro de grupo” é uma tautologia das mais estranhas – todo teatro deveria ser “de grupo”, (...) o teatro é certa e necessariamente praticado por um grupo de artistas e técnicos, mesmo no caso de um espetáculo solo”¹⁵. De fato, essa noção parece ser consenso; nada mais comum do que ouvir esse tipo de postulação em salas de aula de escolas de teatro. O que Béatrice Picon-Vallin (2008) vai discorrer em seu artigo *A propósito do teatro de grupo. Ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito* é justamente o que poderia se identificar de singular em uma experiência teatral que preza por um sentido de criação coletiva que talvez não se encontre em outras experiências que, embora guardem um caráter de trabalho em conjunto, não conferem aos seus estatutos de criação um tipo de organização e, por conseguinte, um modo de produção acordados com a pretensão de que cada integrante tenha peso igual sobre as decisões a serem tomadas.

A autora percorre uma análise sobre exemplos que lhe são próximos – TUCA, Teatro da Taganka e Théâtre du Soleil. Vale aqui um breve destaque para um apontamento relacionado ao Teatro da Taganka – criado em 1964 na União Soviética – onde, em contraste com a noção de “teatro de trupe”¹⁶, que, segundo a autora, estaria comumente relacionado com modos ocidentais de produção teatral, no Teatro Taganka, o elo no teatro de grupo, “(...) diferentemente do teatro de trupe como forma dominante de organização teatral – é um conjunto de convicções partilhadas e que comprometem cada uma das pessoas envolvidas; é a consciência de viver uma aventura única; é o respeito às regras do jogo específicas daquele grupo.”¹⁷ Essa relação que se estabelece entre um modo de se organizar e um modo de se portar politicamente frente ao mundo, encontra eco nas preocupações partilhadas pelos integrantes do Teatro de Operações.

¹⁵ (PICON-VALLIN, 2008, p. 83)

¹⁶ A diferença que a autora nota nessas duas formas de organização é que no “teatro de trupe” se instaura uma hierarquia funcional prévia, portanto, a partilha do poder sobre as decisões frente ao trabalho conserva frações de acordo com organogramas profissionais – o dramaturgo escreve, o diretor dirige, o produtor paga e o ator interpreta. Ou seja, o trabalho é feito em conjunto, mas cada parte integrante tem um limite prévio sobre seu grau de autoria frente ao todo da obra. No “teatro de grupo”, todas as relações de poder implicadas em qualquer fase de realização do trabalho podem (e devem) ser revisitadas de modo a (tentar) garantir que essas relações sejam ao mesmo tempo justas e produtoras.

¹⁷ (PICON-VALLIN, 2008, p. 84).

Mas antes de propor comparações mais apuradas, recolho do artigo de Picon-Vallin a definição de um conceito para teatro de grupo que pode ser de boa serventia. “Assim, o teatro de grupo pode ser definido, quer se atribua explicitamente ou não tal denominação, como uma comunidade artística reunida, no mais das vezes, em torno a um ou mais líderes, empenhados num mesmo projeto. Ele pode ser amador, semiprofissional ou profissional, e pode escolher, conforme seu *status* (que pode evoluir), a relação com os outros, a pesquisa artística, o impacto na sociedade, a qualidade perturbadora da criação, até mesmo a refundação do teatro. Porém, as relações de confiança, entendimento, cumplicidade, compartilhamento, que dão fundamento ao grupo enquanto tal, têm seu reverso: o voltar-se para dentro, para o trabalho de pesquisa, devido às dificuldades a serem superadas e à intensidade do trabalho no decorrer do processo de ensaios”¹⁸.

Em artigo publicado três anos mais tarde, a pesquisadora reflete sobre o conceito de “coletivo” que, segundo a própria, teria emergido com ênfase no cenário cultural europeu do início do séc. XXI. “Nos anos que se seguem ao acontecimento traumático da derrocada das torres do World Trade Center e depois da crise mundial de 2008, neste início do século XXI, que, ao menos na Europa Ocidental, é marcado pela intensificação dos medos e do individualismo, o termo “coletivo” irrompeu na paisagem teatral francesa. Nem trupe, nem grupo, mas especificamente coletivo.”¹⁹ Picon-Vallin (2011), ainda que trace relações teóricas capazes de compreender essas formas de organização como resultantes de atos de cunho também político, fia primordialmente sua análise na percepção de que novas formas de cooperação estariam intrinsicamente conectadas à criação de novas formas estéticas. Ela observa que, dos anos de 1970 para cá, o teatro se deixa permear por substâncias oriundas de outros campos (música, vídeo, artes plásticas, performance, etc.) e que, por conta disso, busca novos meios de associações artísticas para a realização de seus feitos. “Hoje em dia é um coletivo inteiro – atores, dançarinos, *videomakers*, coreógrafos, produtores de som, produtores de luz etc. – que se apropriou da composição cênica, e o diretor vê a sua posição de autor, definida pelas ricas culturas teatrais, russa e alemã, recolocada em questão.”²⁰

¹⁸ (PICON-VALLIN, 2008, p. 88)

¹⁹ (PICON-VALLIN, 2011, p. 174-175).

²⁰ (*ibid.*, p. 174).

Após versar sobre alguns exemplos que lhe são familiares – principalmente os coletivos Dóres et Déjà, La Vie Brève e F71 – a autora delimita o conceito:

Os coletivos identificados como tais multiplicam-se, mas a palavra abrange atitudes diferentes. Não há uma fórmula pronta. Contudo, todos têm em comum a vontade de experimentar outra forma de fazer teatro, de procurar outra energia criativa, mas também novas formas de relacionar-se com o público e, por vezes, até criar outro público. Concebido a partir de uma perspectiva participativa, o espetáculo nutre-se da confrontação das ideias e dos olhares, usufruindo assim de uma maior liberdade artística. Isso se traduz em um funcionamento mais democrático, em relações de igualdade e em divisão das tarefas. Portanto, cada um apresenta uma resposta diferente. A unidade entre os coletivos pode ser percebida na comparação com o modo de produção, de criação dominante, ordinária. (...) O método coletivo interroga o teatro pelos processos de criação e de produção que ele traz consigo e as novas relações que estabelece com os diferentes públicos que experimenta. O coletivo ganha sentido no tempo, na duração. O fato de pertencer a um coletivo torna cada um dos seus membros responsável por todos os instantes do espetáculo. A relação com o palco e com o jogo de cena é diferente nos ensaios se não houver um olhar externo único que venha arbitrar em favor de uma ideia ou de outra: é todo o trajeto que pode ser feito de forma coletiva. Pouco a pouco, de tentativas e propostas, esse trajeto comum constitui um conjunto de estratos que acabarão por dar corpo a uma representação. (PICON-VALLIN, 2011, p. 178-179).

Ainda no sentido de trazer à tona alguns conceitos sobre “grupo” e “coletivo” que possam embasar a discussão proposta, *Insurgências poéticas – Arte ativista e ação coletiva*, do historiador André Mesquita (2008), tem como mote inicial a “preocupação incessante de compreender as relações entre as práticas estéticas e discursivas da arte com o ativismo político, experimentadas entre 1990 aos dias atuais”²¹. Aqui o pesquisador está interessado nas relações entre arte e política para além do campo do teatro. São inúmeros os exemplos visitados e uma série de desdobramentos teóricos são percorridos. Em uma esteira que segue um sentido um pouco diferente de Picon-Vallin, é na relação entre arte e política onde Mesquita vai extrair as motivações que mobilizaram, ao decorrer do séc. XX, o desenvolvimento de investidas artísticas estruturadas coletivamente.

Mais importante que a quantidade de integrantes, trabalhar em grupo pressupõe considerar a qualidade das formas de diálogo e de relação entre seus participantes, de acordo com a intensidade dos laços que os unem. No séc. XX, tivemos a criação de práticas artísticas coletivas extremamente variadas. Basicamente, enquanto as vanguardas artísticas procuram através do coletivo instruir uma unidade política entre seus indivíduos, os movimentos do pós-guerra e, principalmente, os grupos atuais, diante do modelo de produção pós-fordista, optaram por formações coletivas descentralizadas e heterogêneas, determinadas, muitas vezes, pelas relações entre os três vetores principais de produção: autoria de um projeto, processos de organização e criação de uma obra.

²¹ (MESQUITA, 2008, p. 10)

Estas relações permitiram aos ativistas culturais empreenderem uma pesquisa empírica sobre diferentes formas de organização social, tão importante quanto a pesquisa tradicional de materiais e produtos. Dessa forma, vemos artistas trabalhando coletivamente a partir de uma única proposta ou em colaboração com indivíduos de diferentes áreas. Há também artistas que se reúnem em torno de uma ideia coletiva ou de um movimento, mas desenvolvem suas obras individualmente, assim como um projeto artístico com a participação do público, de uma comunidade ou de um grupo político. (MESQUITA, 2008, p. 51)

Nos parágrafos subsequentes, o historiador cria duas categorias para discernir modos preponderantes de organização com vistas a se estabelecer uma ação coletiva nos tempos atuais.

De um modo geral, podemos definir alguns modelos de práticas coletivas que estão sendo cada vez mais utilizados por artistas e ativistas. Conforme Okwui Enwezor, um primeiro tipo é descrito como um *modus vivendi* organizado de coletivos baseados em grupos fixos e permanentes de indivíduos, trabalhando sob um tempo determinado. “*Nestes coletivos, a autoria representa a expressão de um grupo, muito mais que a de um único artista.*”²²(...) [e] Projetos criados por apenas um único artista, baseados em uma complexidade que incluem níveis diversos de negociação, de envolvimento e de interesse de outros indivíduos, também podem ser descritos como um modelo colaborativo ou participativo de produção coletiva. Para este tipo de prática, o artista baseia-se em situações sociais para produzir uma arte politicamente engajada. O artista torna-se um agenciador de processos de percepção crítica em colaborações com comunidades ou um grupo específico de pessoas, transformando os participantes em possíveis co-criadores e co-produtores de um projeto. (MESQUITA, 2008, p. 51)

O que se encontra de comum nas duas visões é que existe uma relação direta entre modos de organização e a maneira como se configura uma ação estética-política. A qualidade da relação estabelecida entre os diferentes elementos que formam o conjunto é fator determinante para que se resulte o que fora proposto. E, radicalizando esse entendimento, a própria proposição só existiria enquanto ação na medida em que reivindicasse um tipo específico de relação que prevê como necessária a conjunção de diferentes forças. Pensando tanto na inter-relação entre integrantes de um mesmo grupo ou coletivo, ou nas conexões sociais configuradas na união de diferentes artistas e grupos/coletivos, a percepção de que o contrato entre essas cooperações funciona como um regulador importante para a definição de como se colocam no mundo – político e artisticamente – é foco da atenção de ambos pesquisadores.

E essa ideia custa caríssimo ao comportamento do *Teatro de Operações*. Basta lembrar dos tópicos assinalados neste capítulo anteriormente. A noção de autoria coletiva não poderia

²² ENWEZOR, Okwui. “The Production of Social Space as Artwork”, in SCHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake, *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, p. 225.

concordar mais com as ideias aqui citadas, sobretudo, no sentido de se criar uma voz de enunciação política e artística coral. Nesse mesmo rumo, o estatuto do poder horizontal e o descompromisso com o lucro financeiro se mostram como fortes pilares de sustentação de uma organização que preza, acima de tudo, por um posicionamento coletivista. O fato de não haver pagamento de cachê pretende assegurar que a vontade de se estar presente no trabalho esteja genuinamente acordada com seus desígnios artísticos e políticos. E os mecanismos de distribuição de poder foram se desenvolvendo e se ajustando sempre com o objetivo de partilhar as decisões do grupo de maneira equânime entre seus integrantes.

Não se trata aqui de consagrar a experiência do *Teatro de Operações* nessa ou naquela categoria para, com um ajuste de lente conceitual, cravar o modo como o grupo se organiza e quais as suas implicações para com o resultado de seu trabalho. Cabe fazer aproximações e, a partir dessas relações, propor algumas reflexões. Tentar encontrar uma resposta rápida, usando como balizas os crivos propostos pelos pesquisadores citados acima, seria até engraçado. Se, sob o olhar de Picon-Vallin – com vista para o campo do teatro – o grupo se enquadraria na categoria “coletivo”; pois há um esforço para se ter um “funcionamento mais democrático, em relações de igualdade e em divisão das tarefas.” Sob o escopo expandido de Mesquita – arte e política – seria enquadrado junto às experiências que representam “a expressão de um grupo” organizado em um “*modus vivendi*” particular.

Se a estrutura “tentacular” de administração de projetos do Teatro de Operações, que prevê a divisão de núcleos criativos e produtivos responsáveis por uma ação específica, caminha na mesma direção do conceito de “coletivo” de Picon-Vallin, existe também uma preocupação intensa em garantir que essa fragmentação, possa ser, de alguma forma, revertida em benefícios que contemplem o grupo como um todo. Seja pelos mecanismos de trocas de informação, reuniões rotineiras ou a manutenção irrestrita da possibilidade do integrante de um núcleo trabalhar junto a outro núcleo. O que há é um exercício constante de negociação para que cada um consiga acomodar da melhor forma seus objetivos com os dos demais. Havendo negociação pacífica, tudo pode ser combinado. Nesse sentido, é possível encontrar ressonância entre as dinâmicas de organização do Teatro de Operações e o conceito de “teatro de grupo” ventilado pela autora: “as relações de confiança, entendimento, cumplicidade, compartilhamento, (...) têm seu reverso”, se voltam também para dentro e “para o trabalho de pesquisa”. Sem dúvida, não se

trata de um grupo de pessoas que eventualmente se encontram e, a partir da partilha de suas especificidades, criam um espaço-tempo criativo integrado. Cada ação exige pesquisa, planejamento e execução. E não adianta um membro, digamos, constante na participação das ações, eventualmente mover *mundos e fundos* de acordo somente com seu bel prazer e se associar com parceiros outros sem ter a convalescência dos demais integrantes. Se não passar pelo crivo coletivo – se não encontrar amparo nas relações afetivas –, não haverá respaldo para se responder pelo grupo. Se você não tem apelido e não almoça com o pessoal, não faz parte do *Teatro de Operações*.

A estrutura de organização do grupo se dá justamente nessa tensão entre a permissão de uma liberdade dada a cada integrante e a recusa de se atomizar de maneira exacerbada o modo de se conectar uns com os outros. Se nas suas operações artísticas, por conta de seu caráter espetacular, pode-se ler que as inscrições artísticas políticas apresentadas têm, de maneira inequívoca, uma autoria “que representa a expressão de um grupo”²³, um dos sentidos propostos nas suas oficinas de curto prazo, por exemplo²⁴, indicam uma predisposição do Teatro de Operações em “tornar-se um agenciador de processos de percepção crítica em colaborações com comunidades ou um grupo específico de pessoas, transformando os participantes em possíveis co-criadores e co-produtores de um projeto.”²⁵ Trata-se de um dinâmica viva²⁶. Na medida em que as questões são colocadas e as situações se apresentam, muitas variantes entram no cálculo – de ordem artística, política e administrativa. O que se desenhou no processo de formação do grupo foi o desenvolvimento de diferentes métodos de organização, que, sofrendo maiores ou menores

²³ (MESQUITA, 2008, p. 51).

²⁴ Aqui pode-se também fazer referência ao evento Festa Cívica, realizado todo 7 de setembro, que consiste em montar uma festa em praça pública contando com diversas atividades de cunho artístico, ações ética-estéticas, intervenções políticas e afins. A festa é sempre resultado de uma ação coletiva que envolve, além do *Teatro de Operações*, diversos grupos e entes, como a *Rádio Pulga* (coletivo de comunicação ligado ao diretório acadêmico do IFCS – UFRJ), *Mate com Angú* (coletivo de áudio-visual de Duque de Caxias-RJ), *Coletivo Fala* (coletivo de poesia e performance de Duque de Caxias-RJ), *Anarcofunk* (coletivo de música e ativismo do Rio de Janeiro – RJ), *Bocetas de Pandora* (coletivo de performance e feminismo do Rio de Janeiro-RJ), entre outros.

²⁵ (MESQUITA, op. cit., p.51)

²⁶ Na oficina ministrada pelo grupo durante a II Bienal Internacional de Teatro do Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP) em dezembro de 2015, contou-se com a participação de dois integrantes do *Coletivo Fala* (Duque de Caxias – RJ). Esse coletivo colabora de maneira continuada para a o desenvolvimento de uma das atuais pesquisas artísticas do grupo: o *Teatro Zine*. Por entender que a oficina ministrada no TUSP poderia ser um espaço interessante para trabalhar expedientes relacionados a essa pesquisa, optou-se por levar para São Paulo dois integrantes do coletivo, de maneira a utilizar essa oportunidade também como forma de refinar uma parceria de maior duração.

ajustes, visavam projetar os desejos de seus integrantes e, em concomitância, deixar que fossem permeados pelas potências contidas nas trocas que são estabelecidas com os outros. Assim o grupo garante sua força na frente de batalha ao mesmo tempo em que se vê guarnecido por seus aliados também prontamente dispostos.

2.5 Sangue de Cazuza

Nem sempre foi fácil. Os contingentes, para o propósito de uma criação coletiva, eram expressivos – reuniões com mais de 10 pessoas, operações com mais de 15... E sob o estatuto do poder horizontal, todos poderiam reivindicar seus pontos de vista a qualquer momento. Muitas vezes, se instaurava o caos. Uma penca de jovens estudantes universitários se propondo a *bagunçar o coreto* usando artifícios cênicos diversos. Era muita energia para ser canalizada. Nem sempre foi fácil.

Tendo a Escola de Teatro da UNIRIO como um parâmetro de experiência comum para a maioria dos integrantes do grupo, o posicionamento político do *Teatro de Operações* tinha também como alvo o próprio modo de se fazer – e de se aprender – teatro. Se havia a pretensão de se formar um grupo de intervenção social através do fazer artístico, o próprio ato da criação deveria ser também questionado em suas estruturas, que podem ser identificadas como condicionantes de formas estéticas relativas a posturas alienantes frente ao mundo. Ou seja, é preciso também entender que os procedimentos criativos têm, intrínsecos à sua constituição, pré-disposições de ordem política. E a partir desse entendimento, questionar e tensionar essas estruturas.²⁷

“O diretor teatral é, sobretudo, um ditador!” “A primazia do texto sobre o trabalho atorial é um modo de aprisionar nossos corpos em uma estética colonizadora!” “Ator que só decora texto

²⁷ Reitero que no capítulo seguinte, quando se seguirá uma análise mais apurada sobre as operações artísticas do grupo, as relações entre seus desígnios políticos e as resultantes formais de seus intentos estéticos serão melhor esmiuçadas, além de serem submetidas a análises referidas em aporte teórico relacionado. Por ora, o que interessa é perceber os desvios que as reivindicações de alguns postulados sofrem quando postas em práticas de fato.

e cumpre com as marcas é submisso e conivente com estruturas de poder opressoras!”²⁸ Essas frases talvez nunca ecoaram de fato e nem vem ao caso relembrar suas possíveis autorias – e que se considere que muito desse tipo de bravata é exclamado quando se está bêbado. Mas em meio às dinâmicas do grupo, ficava perene uma postura questionadora frente ao teatro enquanto faculdade. Até onde suas estruturas tradicionais poderiam suportar experiências transgressoras e, indo mais além, até onde as ementas propostas pela Escola de Teatro suportavam estudos e práticas referentes a culturas que, embora conectadas com segmentos majoritários da população carioca/fluminense, não encontram eco nas disciplinas oferecidas; em geral, condicionadas ao estudo do teatro europeu ou o que se decorreu desse sistema no território brasileiro, a partir do período da colonização portuguesa²⁹. Teatro, em sua perspectiva hegemônica, deveria ser questionado e sua prática transgredida.

- Ok. Eu “topo”. Só que a gente não está inventando a roda, vocês sabem, “né”?

Nem todos sabiam. Isso era desgastante.

O desejo era de escrever uma “história (...) marcada por uma profunda coerência de pesquisa com a arte, e de vida; uma história em que o teatro é, com rigor de qualidade e paixão pelo trabalho, um instrumento pelo qual uma experiência interna e interior procura os modos de construir relações com o exterior, com os outros; ali onde esta experiência de relação é procurada por uma parte do ambiente social em que não é desejada. (...) O teatro se torna um processo que não tem sentido no teatro que produz e sim na capacidade de testemunhar/indicar/provocar transformação. É a companhia teatral, a tribo, a disseminação de ações nos lugares mais diferentes, o rompimento da forma estética em experiência existencial”³⁰. Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti (1999) se referem ao *Living Theatre* de Julian Beck e Judith Malina. Mas, talvez, as mesmas palavras poderiam estar dedicadas ao *Teatro de Operações*. E tais pensamentos estão publicados em um livro intitulado *Teatro de Rua*, o que, evidentemente, enquadra essa experiência dentro do campo teatral e não fora dele.

²⁸ Apócrifos. O que se poderia ter dito em encontros internos do grupo.

²⁹ Esse questionamento, em particular, encontra forte eco nas proposições práticas contidas nas operações artísticas do grupo, com ênfase maior na operação *B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO*, como se verá com mais calma no Cap.3.

³⁰ (CRUCIANI; FALLETTI, 1999, p. 80-81)

Em seguida, os autores reeditam parte da “Declaração pela Ocupação do Odéon”, onde Beck expressa “seu sonho por meio do teatro”: “Nós queremos ver a cultura libertada, os teatros, as universidades, libertar todos os homens. Nós queremos ver os operários libertos do trabalho degradante. (...) Os artistas têm a função de mostrar algumas possibilidades.”³¹.

Não é evidente a relação entre os objetivos almejados pelo *Teatro de Operações* com os da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Travêis*? Opa! Desculpa, eu dizia *Living Theatre*...

“O Grupo Ói Nós Aqui Traveiz nasceu em 1977; seu objetivo era realizar um teatro que respondesse a questões levantadas pelo movimento social que vivia o Brasil na segunda metade da década de 1970. Fundado por um grupo de alunos do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o Oi Nós Aqui Traveiz surgiu da insatisfação destes jovens estudantes ante as propostas pedagógicas de sua escola e o questionamento do teatro que viam nas salas da cidade”.³² Se sua fundação guarda imensa semelhança com a do *Teatro de Operações*, sua estrutura coletivista e seu descompromisso com o lucro, tornam a experiência do *Ói Nós* ainda mais familiar. A professora Roseane Trota, no artigo *A política na rua – Um olhar sobre a tribo de atores Ói Nós Aqui Traveiz*, ao se referir aos modos de funcionamento da “terreira da tribo”, faz a seguinte notação: “(...) pode-se chegar [na “terreira”] a qualquer hora do dia ou da noite que haverá sempre gente trabalhando. Em época de montagem, há os que sequer vão para casa e varam os dias confeccionando máscaras minuciosamente elaboradas, cenários de pedras, estátuas de gesso; há os que estão sempre lendo, planejando e catando os colegas para mais um ensaio desta ou daquela cena; há os que ficam em trânsito, redigindo pedidos, conseguindo material, percorrendo sebos; há também os que apenas passam por uma ou duas experiências como atores. Todos unidos pela mesma igualdade: a de não receber nada por cada coisa que fazem e a de serem, todos, partes de idêntica importância no todo”³³. E no que se refere às oficinas oferecidas pelo *Ói Nós*, também é possível perceber uma enorme semelhança com o *Teatro de Operações*: “Nas oficinas de teatro de rua, por exemplo, não se praticam exercícios técnicos que definam uma linguagem específica, mas um processo de criação coletiva a partir das ideias e dos limites de cada um.”³⁴

³¹ (ibid., p.81)

³² (CARREIRA, 2007, p. 123)

³³ (TROTA, 2005, p. 158)

³⁴ (ibid., p.159)

Muito bem. Se montar uma peça é desinteressante, criemos uma “experiência existencial”. Se os termos “trupe” e “atores” estão condicionados à criação de organogramas opressivos, constituamos uma “tribo de atuadores”. Se o teatro não serve, façamos “taetro”³⁵.

Principalmente no começo, as discussões eram muito difusas e pouco referenciadas. O que quero chamar a atenção quando trago à tona esses exemplos é que, por meio de exercício comparativo, é possível perceber imensos pontos de contato entre os empreendimentos do *Teatro de Operações* e os de outros grupos de teatro de rua político. É claro que se esse exercício for adiante, será possível notar também inúmeros pontos de afastamento em relação aos objetos comparados. Integrantes mais próximos da luta feminista certamente criticariam o fato de que não é incomum, na literatura voltada para o *Living Theatre*, o papel de Judith Malina ser relegado à segundo plano. Para um grupo que lutava tanto por igualdade social, talvez merecesse uma maior atenção a essa perspectiva.³⁶ O apelo “cepecista” apontado por Trota no que se refere à estética empreendida pelo Ói Nóis em seus espetáculos de rua³⁷, certamente vai na contramão das referências que embasam “A cena é Pública”, por exemplo. De qualquer forma, o que estou querendo colocar é que essa atitude transgressora tem um limite. Ou se revoluciona o teatro através do teatro ou se faz outra coisa que não se chama teatro.

Seria leviano tentar, por índice de familiaridade, integrar o trabalho do Teatro de Operações nesse ou naquele escopo teórico teatral, nessa ou naquela categoria artística-política. O importante é ressaltar a dificuldade e o grau de perícia envolvido quando se propõe um exercício crítico. Eu podia tranquilamente concordar com as críticas que se faziam em relação a predominância de uma certa linhagem teatral ensinada na Universidade, tendo em vista a formação cultural que constitui a sociedade carioca/fluminense/brasileira. Mas nem sempre os argumentos para a demolição deste estatuto se mostravam sólidos. A afirmação de que há pouco

³⁵ Ver em *Teatro Dialético*, de Bertold Brecht (1967).

³⁶ Em *Teatro de Rua* (CRUCIANI; FALLETTI, 1999) e *Teorias do Teatro* (CARLSON, 1995), por exemplo, quando há referência ao *Living Theatre*, menciona-se o nome do casal. Entretanto, somente se *abre aspas* para discursos de Julian Beck.

³⁷ “Pode-se dizer que nestes espetáculos, ao contrário daqueles elaborados na sede, não há experimentação mas apropriação da linguagem popular que leva teatralidade a textos convencionais. São espetáculos de raízes fincadas no Centro Popular de Cultura, CPC, que nasce em 1961, estimulado por um Brasil progressista em que o crescimento do sindicalismo, do movimento dos trabalhadores rurais, da discussão da reforma agrária, da educação conscientizadora de Paulo Freire, levaram a crer que uma mudança profunda estava em curso”. (TROTA, 2005, p. 155)

espaço na Universidade para o estudo de práticas cênicas inseridas em contextos distintos das que se enquadram no sistema da história da arte ocidental, revela um problema de ordem educacional e não artística. O que se coloca em questão são as opções pedagógicas e políticas aferidas pela diretoria da instituição. Quando essa reivindicação se enuncia por uma argumentação que localiza em questões de ordem estética as motivações por se instituir um ensino de teatro alienante na Escola, fica confuso. Eu posso entender que se poderia ensinar mais Teatro de Máscara Banto e menos Teatro Dialético na Escola, pois a primeira experiência encontra forte ressonância na constituição cultural do povo carioca/fluminense. Mas isso não significa que é no estudo do teatro ocidental onde se (de)formam, necessariamente, experiências estéticas alienantes. Ou seja, que bom seria se a academia se debruçasse com maior ênfase sobre as formas de representação cênica dos Tamoios, Kêtus, Tupi-Guaranis, Iorubás e toda sorte de cultura que se encontre historicamente entranhada em nossa comunidade. Só não responsabilizem o Teatro de Arte de Moscou pelo fato da UNIRIO não agir dessa forma. Durante as conversas, esse tipo de atravessamento entre campos e categorias era avassalador e constante. E isso se dava, inclusive, no decorrer das práticas. O sujeito faltava ensaios e não decorava as marcas. Durante a execução da operação, sua performance titubeava e comprometia uma série de procedimentos cênicos que haviam sido planejados coletivamente. Depois, na cerveja, fazia piadas diminuindo a importância de se estudar o “sistema Stanislavski” na academia, pois o mesmo estaria coadunado com expressões artísticas de ordem alienante. Bom, se ele ao menos lesse o que o mestre russo escreveu sobre ética no teatro³⁸, não faltaria os ensaios, não deixaria de se atentar as marcas e, certamente, não estragaria a cena – de altíssimo teor revolucionário! – que o grupo criou. Eu posso aceitar qualquer posicionamento crítico frente a qualquer coisa. Ignorância e falta de clareza me incomodam.

Devia ser ainda final de 2009, se não me falha a memória, quando me chamaram para ir a uma festa no apartamento da Rua Álvaro Ramos, lugar onde já morou uma série de integrantes do grupo. Éramos, no máximo, 20 pessoas, dentre elas, eu e umas 15 já havíamos, de alguma

³⁸ “Como é doloroso isso! O ator precisa mais que os outros artistas do trabalho em casa. Enquanto o cantor deve se preocupar com a voz e a respiração, o bailarino com o aparato físico, o músico com as mãos, (...) para o ator se trata de braços e pernas, dos olhos, do rosto, da plasticidade, do ritmo, do movimento. (...) Mas já que o ator “não tem tempo”, a sua arte no melhor dos casos fica parada e no pior dos casos se precipita para baixo. O ator recorre então a uma técnica que nasce ao acaso, que deriva espontaneamente e necessariamente do “trabalho” (...), estúpido, falso, sem verdade, de mau profissional e durante os espetáculos, nas aspirações públicas, mal preparado.” (STANISLAVSKI, 1980, p. 7).

forma, participado das ações do grupo. De repente, exceto poucas pessoas, todos se dirigiram ao quarto para fazerem uma reunião administrativa/organizacional com direito a discussão aberta de relacionamentos pessoais, no que se refere a estrutura do grupo, tendo em vista uma operação que realizaríamos ao nascer do sol e que, havendo diversos desentendimentos prévios em termos de organização de produção e relações afetivas, precisávamos imediatamente parar a festa e *lavarmos um monte de roupa suja* pelas próximas duas horas. Ninguém havia me falado nada disso. Me chamaram para ir a uma festa, só isso. Vi que todos os meus amigos se dirigiram ao quarto. Foi quando eu disse:

- Ei, me chamaram pra vir a uma festa, eu não vou fazer reunião com vocês.

- Não, Roberto. Se você participa das ações do grupo, a convocação é compulsória.

- Mas eu nem sei do que se trata...

- Roberto, você está presente, portanto, é fundamental que você se coloque, afinal somos um grupo onde a voz de todos tem o mesmo peso. De modo que todos têm que se colocar para que o grupo possa caminhar no sentido de melhor acolher o que todos desejam enquanto coletivo.

Não lembro com quem tive esse diálogo e certamente não foi com essas palavras. Mas essa intenção era perene. Entrei no quarto e sentei em um canto. A conversa começa. O que se punha em questão era que muitos integrantes se esqueceram de preparar aquilo que havia sido combinado e estavam propondo cancelar a operação. Os que haviam se preparado, estavam chateados e exigiam um maior rigor dos demais. De modo que fazer a ação do jeito que desse, faria também parte de um processo pedagógico interno de entender quais são as responsabilidades de cada um para que o todo fique arrumado. Eu realmente não sabia de nada do que estava acontecendo. Eu tinha ido a uma festa.

O estatuto do “poder horizontal” não garante que o exercício do poder não possa se dar em disposições assimétricas – nem, tampouco, eliminar peremptoriamente mecanismos coercitivos capazes de imperar sobre elementos constituintes do todo que não haviam sido alertados previamente de que não tinham sido convidados somente para uma festa. Nesse caso, isso fica muito claro. O que estava em voga era decidir que parcela do grupo tinha, de fato, legitimidade para reivindicar seu posicionamento frente aos demais. Me lembro que a decisão de executar ou não a operação, depois de exaustivas recomendações verbais contra e a favor, foi colocada em

votação. E, durante esse processo, percebia-se pelos olhares e comentários das pessoas que, o que realmente estava em voga era se as alianças coadunavam com as amizades e com quem se poderia contar internamente para se tocar os feitos do grupo para esta ou aquela direção. O que se colocava era um franco jogo político pela disputa do poder frente aos atos do grupo.

É irônico. Se o estatuto do “poder horizontal” visa dar poder igual de posicionamento do integrante frente ao grupo – e se isso era visto como uma posição revolucionária frente ao modo usual de se constituir trupes de teatro – foi necessário, ao longo do percurso desses anos, estabelecer inúmeros aparelhos burocráticos com fins de regulação interna, para que se sustentassem equânimes as partilhas de poder: convocação de assembleias, instauração de comissões, criação de regimentos, publicação de atas, constituição de acordos prévios, promulgação de circulares, etc. Nada muito diferente de um sindicato ou um partido político ordinário.

Tudo se dá em processo. E eu só poderia almejar alguma clareza para colocar essas questões hoje porque experimentei esse processo e fui tremendamente alimentado e instigado por ele. De minha parte, posso dizer que tive mesmo muita dificuldade de encontrar espaços de troca onde me sentia contemplado. Faço parte das operações do grupo desde 2009, mas só em final de 2011, começo de 2012, que comecei a me sentir mais estimulado em me integrar com mais intensidade nos processos coletivos – participação em reuniões, vivências e oficinas. Porque o tempo ajuda a sedimentar as ideias e proporciona o acúmulo de horas de vôo. Somente agora posso olhar para trás e, com calma, redigir essas críticas. Pois é também na insistência de me dinamizar com essas pessoas onde encontro potência para, hoje, estabelecer trocas de ordem prática e intelectual com o mundo, aspirando nível de excelência, dentro do campo da pesquisa teatral. Se posso dizer que, principalmente durante o início da formação do grupo, existiam muitas vozes que dissonavam da minha, tenho certeza que os outros poderiam dizer o mesmo sobre mim. E minha própria resistência em participar com mais ênfase nas atividades também demonstra que essas dissonâncias caminhavam em uma via de mão dupla – se o grupo se mostrava imaturo para mim, eu também me mostrava imaturo para o grupo. Sinto que esse crescimento individual dentro do coletivo acontece, em maior ou menor grau, com todos. Aquilo que se bradava em 2009, já não se repete. Ou se repete, já está investido de novos contornos. Enfim, se o posicionamento crítico é uma constante dentro do Teatro de Operações, o que posso colocar é que as posturas que o

grupo alinha enquanto tal, não necessariamente se deram por inter-relações primordialmente harmoniosas. Ao mesmo tempo, por conta dos afetos e amizades, existe uma confiança inabalável de que o enfrentamento constante das diferenças existentes na pluralidade de posturas que o grupo pode congrega, é sempre um exercício positivo, produtor e com vista ao melhoramento do mundo.

2.6 Relato Ilustrativo n. 2:

Brincadeira como instauração de sentido de grupo.

Segue a descrição de dois exercícios práticos (ou duas brincadeiras infantis) com a função de estimular a noção de grupo entre os participantes.

2.6.1 *Pique-bunda*:

Não deixa de ser uma variante do tradicional “*pique-pegar*”. Delimita-se um espaço restrito de jogo – para um grupo de 10 pessoas, um espaço de 8 metros quadrados já seria suficiente. O objetivo é eliminar os outros participantes da brincadeira. Elimina-se o colega dando um tapa em sua bunda. É muito simples. O grupo abre uma roda e alguém grita “valendo!”. A partir daí, você tenta dar tapas na bunda dos outros ao mesmo tempo em que protege a sua de tomar um – não há nenhuma restrição em termos de deslocamento exceto não poder sair do espaço previamente delimitado. Quem for pego, sai do espaço do jogo e, com efeito de *pagar uma prenda*, tem que correr em volta do espaço até a brincadeira terminar. O último a sobrar com a bunda invicta é o grande vencedor. Quando restam somente dois participantes, além de tapas na bunda, vale também tapas nos ombros.³⁹

2.6.2 *Shotôro*:

Com uma estrutura muito singular, é um jogo difícil de se encontrar algum parente análogo. Talvez, se possa dizer que é uma mistura das brincadeiras infantis “*passa o anel*” com “*adoleta*”,

³⁹ Brincadeira que faz parte do repertório de dinâmicas do *Teatro de Operações*.

ou seja, singular. O grupo joga em roda, todos de pé, e, através de códigos físicos e vocais precisos, cada participante deve *passar a vez* – é isso que faz lembrar o “*passa o anel*” – para outra pessoa da roda que, por conseguinte, passa a vez para uma outra pessoa, que passa para outra pessoa e assim por diante. A diferença é que, no *Shotôro*, o jogo não tem fim. Não existe um perdedor – quem ficou com o “*anel na mão*” – nem tampouco um vencedor. A brincadeira acaba quando a turma cansa.

Além disso, claro, o modo de se passar a vez para o outro que está na roda, segue um repertório de movimentos e sons totalmente distintos de um “*passa o anel*”. Afinal de contas, a brincadeira é *Shotôro*. O que tentarei a seguir é descrever os principais movimentos e sons que compõem esse repertório.

Em primeiro lugar forma-se uma roda – nas aulas costumávamos ser um grupo de 8 pessoas, mas com 5 já se pode fazer tranquilamente. Se todos derem as mãos, facilmente se encontra uma distância ideal entre os participantes (o espaço entre as pessoas deve ser algo em torno de meio metro). Como forma de iniciar a brincadeira, existe um rito que deve ser compartilhado por todos participantes. Sem um aviso prévio, todos levantam o braço direito e começam a girar os pulsos erguidos. Dão meio passo atrás como quem pega impulso. Lançam seus braços que estavam erguidos para o meio da roda, como quem joga algo no centro. Esse lançamento vem acompanhado também de um passo à frente. O movimento de lançar o punho deve gerar um impulso capaz de curvar levemente o tronco à frente – a ideia é que se permita que esse lançamento reverbere por todo corpo e não seja somente um movimento isolado de um só membro. No que se termina de lançar o braço, dá-se um passo atrás, retoma-se a posição inicial e então começa o jogo propriamente dito. Todo esse movimento é acompanhado por um coro feito por todos os participantes, que entoam o nome da brincadeira, esticando algumas vogais: “*Shooooooooootôroooo!!!*” E cada trecho da palavra entoada está coordenada com algum movimento desse rito inicial. Enquanto se ergue o braço e gira o pulso, se estica a primeira sílaba: “*sho*”. Quando se lança o braço ao centro da roda, bem na hora em que se dá a estocada, grita-se o “*tô*”. E o final do movimento, quando se volta para a postura inicial, acompanha-se o “*ro*”.

Com todos de volta à posição inicial, mais uma vez sem aviso prévio, alguém dá início à peleja, lançando mão de algum som/movimento da brincadeira, passando a vez para alguém da

roda. Segue abaixo a descrição dos principais modos de se passar a vez que compõem o repertório do *Shotôro* – e que se note que essa noção contida no rito inicial de que cada movimento deve reverberar no corpo inteiro, estará sempre implicada no modo de se brincar.

“Yá!” – Passa a vez para quem está diretamente do seu lado. O som deve vir acompanhado de um gesto com o braço que corta o ar como se fosse um facão. O primeiro da roda a propor esse gesto/som, tem o direito de escolher o sentido dessa *passagem de vez* pela roda – horário, ou anti-horário. O que pegar a vez, se quiser usar o “Yá!” novamente, deve seguir o sentido que fora proposto inicialmente. É importante ressaltar que esse gesto de “facão” com o braço deve ser bem amplo. Se eu quero passar a vez para pessoa à minha esquerda – ou se esse já for o sentido estipulado pela roda – eu ergo o meu braço direito, cruzo ele na frente do meu tronco como quem corta o ar e deixo que o final de seu movimento já faça meu braço apontar na direção da pessoa que está à minha esquerda, que é para quem estou passando a vez.

“Rondô!” – Devolve a vez para quem lhe passou. Se você recebeu um “Yá!” da pessoa que estava à sua esquerda – girando no sentido anti-horário – com o “Rondô”, a vez volta para essa pessoa que, se for usar o “Yá!” novamente, agora terá que ser no sentido horário. O som é coordenado com um movimento que lembra uma joelhada de *kung fu*. Ergue-se o joelho direito até a altura da bacia ao mesmo tempo em que leva os dois punhos cerrados à altura da cintura.

“Aín!” – É como se fosse o “Yá!” – segue correndo no sentido que vinha sendo proposto – mas a vez *pula uma pessoa* da roda. Ou seja, ao invés vez de passar a vez para quem está diretamente do seu lado, passa-se para a pessoa subsequente. O gesto a ser coordenado com o som é: leva-se as pontas dos dedos até as têmporas e cerra-se os olhos.

“O Avô!” – Uma mistura de “Aín!” com “Rondô”. Muda o sentido da roda e *pula* a primeira pessoa que está diretamente do lado. Gesto: levanta os dois braços para cima.

“O Bisavô!” - Mesmo gesto e função quase igual do “O Avô!”. Só que agora *pula-se* duas pessoas.

“Pow!” – A pessoa faz um gesto com os braços como quem saca uma arma de fogo. Ela aponta para qualquer pessoa da roda e *atira*: “Pow!”. Por suposto, a vez fica com quem *levou o tiro*. Essa pessoa pode repetir o gesto do tiro, passando a vez para outra pessoa, podendo dar sequência a vários *tiros* ininterruptos. A sequência se acaba quando alguma *vítima* levanta as

mãos e diz “*Êpa! Parou!*”. Quem toma esse posicionamento é quem fica com a vez, tendo a vez para executar o próximo lance do jogo.

“**Loucura!**” – (esse não tem um gesto específico) Assim que quem está com a vez grita “Loucura!”, todas as outras pessoas da roda devem *enlouquecer* pelo espaço, criando sons, gestos e deslocamentos absolutamente desconexos, sem a menor responsabilidade de manter o formato da roda nem tampouco cumprir com algum expediente cênico específico. Devem *bancar os loucos* durante dez segundos. Quem puxou esse lance não brinca de louco e se responsabiliza por contar em voz alta os dez segundos combinados. Mal se terminou de contar o número dez, todos já devem estar de volta em suas posições na roda, preparados para o próximo lance. A vez segue com quem gritou “Loucura!”.

“**Dance!**” – Simplesmente se aponta para qualquer pessoa da roda e diz “Dance!”. Quem foi desafiado deve criar alguma dança qualquer durante um breve período de tempo (algo em torno de 5 segundos). A vez fica com quem dançou.

“**Animal!**” – Quase igual ao “Dance!”. A diferença é que o desafiado deve agora imitar um animal qualquer.

Além desses gestos/sons, existem tantos outros lances de Shotôro inscritos na brincadeira. Esse é aquele tipo de jogo que a cada momento e em cada turma de pessoas diferentes, uma nova gama de repertórios vai sendo criada – O próprio Teatro de Operações já ministrava uma versão parecida, mas com gestos e sons diferentes: “*Zip! Zap! Póin!*”

Se não há implicada na brincadeira um sentido de competição entre os participantes, não significa que seja um jogo sem objetivo. É fundamental a manutenção do ritmo na passagem da vez. Se o sujeito pensa demais, perde o tempo. E aí perde a graça. Inclusive, sempre que o ritmo é quebrado – seja porque alguém errou o modo de executar o lance ou porque simplesmente não percebeu que a vez estava consigo – todos chacoalham seus pulsos erguidos novamente, entoam em coro “*Shotôro!*” e começa tudo outra vez. A diversão está em propor ritmos de *passagem de vez* cada vez mais rápidos e combinações de diferentes usos do repertório cada vez mais complexas.⁴⁰

⁴⁰ Este exercício foi proposto e inicialmente conduzido pela aluna Ana Rosa, da turma de Práticas de Rua de 2015.1.

O pique-bunda foi realizado no Vale do Anhangabaú e o Shotôro na Praça do Patriarca, ambos localizados em meio ao “centrão” da cidade de São Paulo. É imediato. A brincadeira começa e se instaura a noção de grupo. Daqueles que estão inseridos em uma lógica de atividade relacional evidente – uma brincadeira para turma de crianças. E daqueles que não estão – o resto das outras pessoas que transitam pela cidade.

CAPÍTULO 3. TEATRO DE RUA E POLÍTICA.

3.1 THC - *Tragando Henrique Cardoso.*

Toca o telefone. Era Caito novamente:

- Ei, Roberto! Você tem terno e gravata?

- *Hã!?*

- É pro figurino.

- Que figurino?!

- É que a *galera* do Teatro de Operações *’tá afim* de experimentar uma ação nova na UNIRIO. Chamamos o Maksin, mas ele não vai poder. *Daí* pensamos em você. Mas seria bom se você já tivesse o figurino...

- *Pera aí.* Explica isso direito.

Tratava-se de experimentar uma ação cênica de rua que se chamava *Debate Político*. Como na *Dança das Cadeiras*, todos atores usavam terno, gravata e máscaras de políticos de carnaval. Dois atores, munidos de algum aparato para amplificação de voz (megafones ou microfones ligados em caixas de som), anunciavam o início de um debate político que estaria para ocorrer naquele momento em plena praça pública. A convocatória era em tom de transmissão radiofônica esportiva; *jingles*, arroubos vocálicos e estrutura dialógica entre narrador e comentarista. Na medida em que são anunciados pelos locutores, os demais atores se apresentam ao público como lutadores de “luta livre”⁴¹, invariavelmente, com posturas corporais jocosas, com direito a *dancinhas* e pantomimas populares. Havia sempre também um ator com uma máscara de burro, representando o contribuinte, que tinha a função de arbitrar o combate. Então se iniciava o

⁴¹ Como lutadores de *Mucha Lucha Mexicana* ou de *Telecatch*, extinto programa de televisão brasileiro dedicado à exibição de luta livre, que combinava encenação teatral, combate e circo.

“debate” que seria, na proposta da cena, uma luta corporal falsa-armada-fraude entoada por locutores sensacionalistas. Em cada apresentação, tentávamos usar as máscaras dos políticos que estivessem em voga naquele momento e, a partir daí, estruturava-se uma sequência de ações – em pouco tempo, já se tinha um farto repertório de golpes e movimentos de jogo. E cabiam aos locutores irradiarem a narração da luta, fazendo alusão à realidade política atual, sempre com altíssima dose de humor. Em geral, não havia um fechamento da cena em um sentido mais tradicional. Deixávamos o jogo acontecer durante um tempo e depois disparávamos algum sinal para que todos batessem em retirada – sirene de polícia, toques de celular, bombas de ruído; algo que dispersasse a atenção dos políticos.

Esse foi o primeiro mecanismo de intervenção artística urbana que foi desenvolvido em termos de teatro de rua. A *Dança das cadeiras*, embora sempre em espaço público, funcionava em um registro cênico hermético. Independente da rua e do dia em que se escolhesse fazer a ação, a partitura era sempre a mesma. Embora cada execução estivesse circunscrita em diferentes contextos e, portanto, exposta à diferentes estímulos de relação entre atores e cidadãos, a apresentação se conformava sempre da mesma maneira. A relação direta com o que estava à volta, pouco interferia na qualidade da ação. O *Debate Político* usava recursos de teatro de rua mais tradicionais. Anúncios verbais, instauração da roda como espaço cênico e, o tempo todo, piadas e relações diretas com as pessoas que estavam ali ou com o contexto histórico, material e político que nos cercava a todos – atores e espectadores – em cada circunstância. Tínhamos então um modo mais eficaz de achincalhar políticos em espaço público. Se estávamos próximos a refinarias de petróleo em uma cidade da Baixada Fluminense no exato momento em que políticos comemoravam a “descoberta do Pré-Sal”, nós aproveitávamos *a deixa*, vestíamos as máscaras do Luis Inácio Lula da Silva e do Sergio Cabral – na época, Presidente do Brasil e Governador do Estado do Rio de Janeiro – e fazíamos piadas com isso. Se estávamos em São Luís do Maranhão onde, a despeito do péssimo padrão de vida da população em geral, a possibilidade de renovação na política institucional era trocar o Governador José Sarney por sua filha Roseane Sarney, aproveitávamos e fazíamos piada com isso. Uma vez, na UNIRIO, adaptamos as máscaras dos políticos para que ficassem parecidas com os candidatos a Reitor da Universidade e fizemos o *Debate* no jardim do campus bem no dia das eleições para Reitoria.

Minha função (ou a que seria do Maksin) era a do comentarista.

- Tranquilo, Roberto. Só sentir o jogo e fazer umas piadas. Vai ser Lula vs Serra, dois assaltos. O primeiro bloco é sobre educação e o segundo sobre saúde. Dez minutos de duração, no máximo.

- Mas o Maksin tem treinamento de palhaço. Eu não sou humorista. Vai ter ensaio?

- Chega lá uma meia hora antes que a gente te passa uns combinados.

Era em um horário em que eu não estava fazendo nada e, de qualquer forma, eu teria compromissos na UNIRIO mais tarde. Disse que poderia arrumar calça social, camisa de botão e gravata, mas o paletó alguém teria que me emprestar. Eles *toparam*. Foi assim que virei ator do grupo.

Eu sou lento para jogo de teatro de rua. Em minha formação de ator, fugia das aulas de *clown*. Sempre considerei minhas performances no *Debate* terríveis. Anotava anedotas em um papel mas perdia os tempos porque tinha de lê-las. Combinava algumas piadas com quem fazia o narrador, mas na hora do jogo, milhões de estímulos da rua nos atravessavam e atropelávamos todas as etapas do roteiro que havíamos planejado. A máscara não permitia visão periférica alguma. Era tenso. Ao final, ficava aquela sensação de que “se eu fosse mais bem treinado ou tivesse mais bem ensaiado seria bem melhor”. Claro, nem tudo era ruim, era possível reparar cidadãos que se divertiam com minhas piadas. Mais de uma vez, algum companheiro de operação, após a ação, vinha me confessar que havia rido bastante por detrás da máscara por conta de alguma coisa que eu teria enunciado. Se eu não era brilhante, outros faziam melhor e, no todo, éramos uns moleques atrevidos de teatro fazendo piadas populares sobre políticos no meio da rua; em geral, o público aceita bem esse tipo de coisa.

3.2 Dos elementos estruturais de um teatro de rua convencional.

Aqui cabe uma suspensão na descrição do modo como se deram as criações do grupo para propor uma reflexão mais ampla sobre teatro de rua. Para que se possa melhor colocar o que estava em jogo durante as ações do *Teatro de Operações*, travar um diálogo entre suas práticas e algumas teorias relacionadas pode ser uma boa saída. Ao se lançar um olhar sobre essa matéria,

algumas perguntas saltam à vista: qualquer tipo de experiência cênica feita ao ar livre pode ser considerada teatro de rua? O que está em voga é uma questão meramente espacial ou existem questões de linguagem também implicadas?

Mas antes de tentar reunir alguns conceitos que possam iluminar boas respostas, vale fazer duas ressalvas no sentido de melhor clarificar os caminhos propostos por essa investigação. 1 - Não é incomum encontrar em literatura voltada para o tema a ratificação de que há uma imensa relação entre teatro de rua e política. 2 - E tal literatura se circunscreve em uma teoria referida à história da arte ocidental. Como já foi colocado no capítulo anterior, essas duas proposições merecem atenção e um desdobramento de uma discussão mais apurada, uma vez que tocam em pontos de reflexão fundamentais, tanto para se compreender os intentos do Teatro de Operações, como para fomentar o debate público a respeito do tema. Mas a estratégia investigativa que proponho aqui é, na medida em que se for descrevendo o modo como se deram as criações, vão se traçando paralelos teóricos capazes de circunscrever os relatos nos temas que são pertinentes às reflexões propostas. O exercício, portanto, é tentar escolher as descrições que melhor se conectem com cada tema proposto, em uma ordenação capaz de sistematizar minimamente um entendimento daquilo que estava acontecendo. Prometo que esses pontos fundamentais ainda serão enfrentados, em particular, quando se descrever melhor como se deram *A Cena é Pública* – crítica ao Teatro Político – e o BTGPT – crítica à cultura ocidental. Mas por hora, farei um recorte um pouco mais restrito, com o intuito de entender, em primeiro lugar, sob uma perspectiva estética, o que poderia se denominar teatro de rua. Se no relato contido na parte inicial deste capítulo, afirmei que, em oposição a proposta contida na *Dança das Cadeiras*, o *Debate Político* enfim articulava uma cena teatral de rua – pois a primeira experiência teria um caráter hermético enquanto a segunda de fato se relaciona com o ambiente a sua volta – em termos estritos de linguagem teatral, que parâmetros nos servem para melhor definirmos esse tipo de experiência?

“‘Teatro de rua’ é um termo que pode abarcar coisas bastante diversificadas. Pode-se pensar no teatro como conhecemos nas salas, apenas reconstituído ao ar livre; pode-se pensar no espetáculo itinerante, que é verdadeiro somente quando é verdadeiro, quando entretém as pessoas para dali tirar o seu sustento; ou no espetáculo mais ou menos espontâneo como podemos ver hoje (...) nas estações de metrô de Nova York ou Paris; ou ainda nas múltiplas artes do circo; ou nos espetáculos que poderíamos definir de difusão ou contágio nas festas. Até chegarmos aos *happenings* (...). Preferimos retomá-lo em sentido estreito e falar somente daquele teatro que nasce como teatro e se organiza

pelas ruas: deixaremos de lado, portanto, as muitas artes de espetáculo de mercado de um lado; bem como, do outro, o simples levar ao ar livre a forma de teatro de sala (...). É um teatro que tem seus módulos representativos. (...) o teatro de rua não como uma transferência dos modos e pessoas do teatro, e sim como uma diferente situação do teatro.” (COPEAU, 1974, p. 274)

É interessante perceber que Copeau entende o fenômeno enquanto “situação”, o que, por conseguinte, reivindica ao termo uma teatralidade específica. Se “o simples levar ao ar livre a forma de teatro de sala” não é suficiente – pois isso ignoraria a capacidade que o teatro teria em se relacionar com signos públicos já codificados pelo cotidiano – não se pode entendê-lo como gênero teatral. Existem modulações estruturais fundantes que precisam ser respeitadas; em maior ou menor grau, a experiência só ocorre porque deseja uma interação direta com acontecimentos públicos. E, por outro lado, não é qualquer manifestação pública de caráter cênico que se pode chamar de teatro. Um artista de rua que anuncia que “vai entrar dentro de uma garrafa!”, para obter êxito em sua performance – conquistar a atenção dos transeuntes e depois apostar dinheiro com quem quiser lhe desafiar, jurando que ele não será realmente capaz de entrar dentro da garrafa – certamente vai se utilizar de expedientes cênicos repletos de teatralidade. Mas no recorte escolhido pelo teatrista citado é preciso também reconhecer no fenômeno “uma dramaturgia, há técnicas de representação, há uso do espaço: há uma linguagem teatral. (...) Nesta imposição do problema podem aparecer eventualmente, aqui e acolá, com certeza, as mitologias da originalidade, da espontaneidade ou do “popular”; mas é mais útil ver, em positivo, a pesquisa que nasce do teatro para encontrar um sentido e expressar valores, para se portar em situações cultural e socialmente menos mediadas”.⁴² – o que não se encontra, necessariamente, em qualquer artista de rua.

Com ênfase maior no teatro de rua experimentado durante o decorrer do séc. XX, utilizando como exemplos para análises os grupos *Living Theatre*, *Bread and Puppet Theatre* e *Odin Teatret*, Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti (1999) tentam percorrer “uma tradição possível” para o teatro de rua.

Os teatros de rua, nas diferentes indicações da tradição contemporânea, não são somente um “gênero” do teatro; são antes uma situação dos homens que fazem teatro. Têm algumas exigências de base (serem vistos, ouvidos, chamar a atenção, dominar uma recepção a princípio e tendencialmente distraída; e tornar adequados diferentes espaços, revelando suas potencialidades expressivas ou de relação sem ficarem oprimidos ou diminuídos por eles; etc.). Mas necessitam, acima de tudo, como teatro, de motivações

⁴² (COPEAU, 1974, p. 274)

profundas e de aceitar o risco do confronto na rua. São, para o teatro que vivemos, uma tradição possível. (CRUCIANI e FALLETTI, 1999, p. 142)⁴³

Em um pensamento que vai nessa mesma linha, o prof. André Carreira, em seu livro *Teatro de Rua – Brasil e Argentina nos anos 1980* (2007), também prefere entender teatro de rua como modalidade em oposição à ideia de gênero, “(...) porque as características que o definem se relacionam mais com o fazer teatral e a utilização do espaço cênico, como acontecimento concreto da teatralização do que com as regras canônicas da elaboração do texto dramático. Neste caso é interessante trabalhar com a noção de teatralidade como o todo que se dá na cena, o especificamente teatral (...), a própria potencialidade de um acontecimento que define esta modalidade teatral”.⁴⁴ O professor então propõe dois parâmetros para se delimitar o conceito de teatro de rua: “a) a relação entre as linguagens do espetáculo e o espaço cênico; b) as características da convocação e do tipo de público concorrente”.⁴⁵ Se na sala teatral, o espetáculo está protegido de estímulos externos, no teatro de rua, são múltiplas as interferências acidentais, oriundas da própria dinâmica das ruas da cidade. “Isso determina que o espetáculo teatral de rua se constitua, em primeiro lugar, como um exercício de signos teatrais que disputa com o ambiente urbano a atenção do espectador”.⁴⁶

O prof. Narciso Telles (2005), no artigo *Ator e as possibilidades da cena no espaço urbano* se apoia nos conceitos elaborados por Carreira para tecer análises sobre as formas de atuar do grupo *Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz*. Trazendo à tona uma perspectiva voltada para o trabalho do ator de teatro de rua, na introdução de seu texto, o professor coloca: “O teatro de rua é uma modalidade teatral na qual o trabalho dos atores está o tempo todo competindo, incorporando e/ou dialogando com outros elementos presentes no espaço. A atuação deve levar em conta a dificuldade de segurar a atenção da plateia, e as inúmeras interferências do espaço, numa cena aberta à “estética da interrupção””.⁴⁷ Ou seja, se a relação dos atores com o público é preponderantemente instável, torna-se prioritário, sob a perspectiva do trabalho atorial, a criação

⁴³ Nesse trecho, os historiadores atentam para o “risco” de se atuar na rua, questão cara à discussão do tema. Por ora, a pesquisa se debruçará sobre as estruturas de linguagem tradicionais do teatro de rua. Se dará maior ênfase a essa questão mais adiante, em particular, no capítulo 4.

⁴⁴ (CARREIRA, 2007, p. 43-44)

⁴⁵ (ibid., p. 44)

⁴⁶ (ibid., p. 45)

⁴⁷ (TELLES, 2005, p. 165)

de uma sensibilidade para o *jogo da rua*, de modo a manter a performance do espetáculo sempre a mais cativante possível.

As entrevistas do pesquisador Paulo Merísio com os integrantes do grupo de circo-teatro *Teatro de Anônimo* apenas fortalecem essa percepção de que, na rua, se faz mais do que necessário o esforço para se gerar procedimentos de captura de atenção eficazes. Quando respondem sobre as diferenças entre os modos de se atuar no “palco, no picadeiro e na rua”, no que se refere à rua, esse aspecto é sublinhado, como na fala do integrante João Carlos Artigos:

Entretanto, na rua, você tem outro tipo de expressividade, mesmo. (...) o meu jogo da rua é mais aberto, é um jogo pra cá, ó [faz um gesto largo]. Por exemplo, daqui eu vou jogar com um cara que está lá em cima; meu olho vai sair daqui, do cara que está na primeira fila me assistindo e vai lá para o olho do último, e eu vou fazer essa história reverberar, se ampliar, se reproduzir, por toda a plateia; do cara que está lá na última fila isso vai surtir um efeito no que está aqui na primeira. Isso é um jogo da rua, é um jogo espacial, essencialmente da rua. (MERÍSIO, 2005, p. 81-82)

Uma voz que parece resumir bem essas noções apresentadas é a da pesquisadora Ana Carneiro, que se debruça sobre as experiências do período inicial do grupo *Tá na Rua* para discutir alguns pontos referentes ao “uso da rua enquanto espaço de representação”. Ao se referir às “saídas para rua” que o grupo propunha, ela afirma que:

(...) a utilização deste novo espaço significa, para o grupo, aprender a lidar com um espaço *aberto*, sem área de representação previamente definida, o que demanda *delimitar um espaço para o acontecimento, criar um campo de força que atraia e prenda a atenção dos passantes*, ou seja, o que exige a “construção” de um espaço de representação. (...) Na rua, o que move o grupo é a possibilidade de contato direto com o público. E, para isso, nenhum espaço de representação é mais importante e necessário, nesse momento, do que a *roda*. (...) Como um centro dinâmico, a *roda* transforma os atores que nela atuam em fontes irradiadoras que se propagam infinitamente (...). (CARNEIRO, 2005, p. 123).

A partir desse panorama teórico é possível então perceber que existem dois parâmetros para a delimitação do conceito de teatro de rua que são consenso: 1 – a reivindicação de um ambiente hostil para a instauração de um espaço cênico; 2 – uma imbricação constante entre acontecimentos estéticos e acontecimentos públicos, o que exige uma maior competência de atração por parte dos atores em relação aos cidadãos – muitas das vezes, um “público acidental” – em uma disputa pela sua atenção, em meio aos demais estímulos oferecidos pela vida urbana. Na esteira dessas percepções, pode-se, em linhas gerais, traçar um tipo de *esquema tradicional* para uma linguagem de teatro de rua: começa com uma convocação, pois o espaço precisa ser reivindicado como aceitável para se construir o jogo da representação teatral proposta – e que se

note que o uso de cortejos como maneira de se manejar essa convocação se mostra como um modelo bem recorrente⁴⁸. Então se instaura o espaço cênico em meio ao espaço público, lembrando que essa relação se mantém instável e, portanto, deve ser constantemente refortalecida – a forma espacial preferida para se estabelecer esse tipo de jogo é a roda⁴⁹. E, por fim, o trabalho dos atores deve ter como uma de suas prioridades a intensão de manter capturada a atenção dos espectadores, afinal, ainda que haja um público que fora convidado para o espetáculo de antemão, se a experiência é na rua, entende-se que haverá um “público acidental”, que deve ser cativado e sua atenção deve ser disputada com demais estímulos que a cidade pode oferecer – em muitos casos, e que só deveria ser “verdadeiro quando é verdadeiro”, se passa o chapéu, quando se “entretém as pessoas para dali tirar o seu sustento.”⁵⁰ A grosso modo: um cortejo para chamar atenção, uma roda para se estabelecer o jogo e o máximo de perícia para se sustentar a atenção e poder encher o chapéu.

Com o olhar de volta para os trabalhos do Teatro de Operações, o que se pode perceber no *Debate Político* é o desenvolvimento de uma pesquisa que fortalece a prática de algumas técnicas mais tradicionais de teatro de rua. Em última análise, o impacto social da *Dança das Cadeiras* era diminuto. As figuras de terno e máscaras de políticos de carnaval eram realmente instigantes. Mas a pantomima da brincadeira infantil com a versão distorcida da música do Bezerra da Silva, em meio aos espaços públicos onde se davam as ações, não interferia nas relações de sociabilidade ali instauradas. Se muito, criava pequenos devaneios em meio a paisagem urbana. E se havia o intuito de se relacionar com maior ênfase junto à ordem social,

⁴⁸ “(...) um módulo entre os mais relevantes, a parada, nela distinguiremos modalidades de representação e de espetáculo (...) diversas: a mais difusa é, sem dúvida, a da procissão, escondida pela sequência ordenada das imagens e das ações; pode-se também organizar como espetáculo por etapas, no qual se passa de um lugar para o outro, onde se pára a fim de realizar a ação do espetáculo; pode também ser de não-envolvimento mas de ataque ou infiltração, como uma estratégia militar, na qual os atores contrapõem-se aos espectadores.” (COPEAU, 1974, p. 274). “Organizadas a partir de roteiro básico estabelecido durante os preparativos, as apresentações [do Tá na Rua] constam geralmente da *chegada*, com o canto de *Oi nós aqui travêis* – música de Geraldo Blota e Joseval Peixoto (1952) – (...) que se transformou no hino do grupo.” (CARNEIRO, 2005, p.129-130).

⁴⁹ “Entrevista com Márcio Libar: Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1998.

Paulo – O espaço cênico é determinante na elaboração dos espetáculos do Anônimo? Qual seria a configuração ideal para os espetáculos?

Márcio – Eu acho que só trabalhamos em roda até hoje, cara.” (MERÍSIO, 2005, p. 87).

⁵⁰ (COPEAU, 1974, p. 274).

talvez fosse prudente experimentar, em primeiro lugar, técnicas teatrais mais convencionais, cuja eficácia poderia ser comprovada na observação de diversos exemplos.⁵¹

Então passamos a experimentar formas de convocação, reivindicação de um espaço cênico não autorizado e manutenção da atenção do público. Os locutores com vozes amplificadas anunciavam a *chegada* do *Debate*. Na medida em que eram apresentados os *debatedores*, através de recursos corporais e de técnicas de palhaçaria, instaurávamos a roda como espaço de jogo. E usávamos muito humor, com direito a relações diretas com o público que estava à volta, como forma de sustentar sua atenção.

É evidente que os desígnios políticos do grupo, que seguem em um sentido de contestação/transgressão da ordem vigente, não se perderam do horizonte. Os temas a serem *debatidos* – e isso incluía decidir quais políticos protagonizariam os *combates* – em cada operação, eram minuciosamente escolhidos de forma a penetrar com maior força nas discussões públicas que se davam no momento e local onde a ação seria executada. Muitas vezes as piadas perdiam a graça, pois não poupávamos acidez na hora de fazer chacotas. Em espaço público, estávamos sujeitos a nos relacionarmos com cidadãos com total direito de discordarem de nossa visão de mundo e que, inclusive, poderiam se sentir profundamente ofendidos por alguma piada feita a algum político específico. E, sob uma perspectiva formal, havia um *cânone* do teatro de rua tradicional que, já nas primeiras experiências do *Debate Político*, desconstruíamos: não se passava chapéu. Aliás, os recursos estéticos usados para dissolverem a ação eram, de fato, sempre um anticlímax. Algum disparador cênico – bombas de efeito moral, toque de celulares ou sirene de polícia – simplesmente chamava a atenção de todos os políticos – locutores e debatedores – que corriam, em geral cada um em uma direção, abandonando o espaço sem maiores cerimônias.

Com o *Debate* conseguimos nos sentir mais seguros para abordar o espaço público; o manejo de ferramentas tradicionais, de fato, gerava o efeito prometido. Mas aquilo deveria ser

⁵¹ Quando participamos com a *Dança das Cadeiras* no XIV Encontro Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis – RJ – 2009, aproveitamos as possibilidades de estadia que a organização nos oferecia para nos mantermos o máximo de tempo possível na cidade, de maneira a poder assistir o máximo de trabalhos possíveis, como forma de também estudar o modo como os outros grupos se apresentavam. Me lembro que assistimos trabalhos da Grande Cia. Brasileira de Mistérios e Novidades – Rio de Janeiro - RJ; Carroça de Mamulengos – Juazeiro – PE; Grupo Teatro Andante – Belo Horizonte – MG; Grupo Arte da Comédia – Curitiba – PR; Tá na Rua – Rio de Janeiro – RJ; e Experiência Subterrânea – Florianópolis – SC.

somente mais uma etapa da pesquisa. Afinal, se a tradição nos dá segurança, ela também pode nos dar conforto. E se existe uma premência de se questionar e transgredir o que está posto, era sempre preciso se incomodar com as postulações. Até onde essa estrutura tradicional suporta posturas desafiantes? Ainda que se propusesse um questionamento sobre temas políticos pertinentes às realidades onde se davam as ações, esses temas estavam circunscritos em dinâmicas de encenação condicionadas em um esquema tradicional. Será que, por conta da própria estrutura formal que constituía a proposição cênica, não teríamos um limite restrito para articular campos de tensionamento político no espaço público? Ou seja, a temática era transgressora, mas a piada era velha. Até onde, de fato, estávamos sendo radicais?

3.3 A Cena é Pública.

Um dia me chamaram para fazer uma ação na UNIRIO. Me pediram para levar meu baixo elétrico, pois haviam dito que estavam em processo de construção de algo um pouco mais complexo que incluiria, além do *Debate Político*, um conjunto de outros procedimentos que estruturariam uma ação de teatro de rua mais contundente. Além de *comentar o Debate*, eu também formaria um pequeno conjunto musical que embalaria algum número que se havia criado para aquela ocasião.

- Coisa simples, Roberto, não se preocupa. Chega uma meia hora antes que a gente te passa o que é.

- Ok.

Na hora e lugar marcado, me encontro com Lucas.

- Roberto, você sabe quebrar uma televisão?

- *Hã!?*

- É que tem um *número* que inventamos onde alguém quebra umas televisões com uma picareta. O *Dudu* ia fazer, mas ele não pôde vir. *Daí* pensamos em você.

- Nunca fiz isso. Qual é o truque?

- Tem que dar firme no meio da tela. Aí o tubo estoura.

- Dá pra ensaiar antes de fazer?

- A gente separou um aparelho pra você treinar agora.

- Certo. E qual vai ser a minha deixa?

- Depois do *Debate*, você corre até a entrada do jardim. As TVs já estarão dispostas por ali. Me espera que, logo em seguida, eu vou até você portando uma moto-serra ligada. Esse é o chamariz para atrair o público até o seu número. É só não se afobar. Deixa o público chegar e quebre umas 2 ou 3 TVs.

- Tudo bem. Eu faço.

A experiência do tal número com o baixo elétrico foi um fracasso e nunca mais se repetiu. Já o estado das televisões depois que a ação acabou...

Em um olhar retroativo, é possível perpassar resumidamente pelos motes principais que nortearam o grupo a desenvolver a operação artística *A cena é pública*⁵². Havia praticamente um consenso de que o *Debate Político* estava, por princípio, condicionado a um esquema tradicional para criação de teatro de rua, o que restringia as possibilidades de se atingir formas estéticas transgressoras. Era preciso, portanto, rever as estratégias de criação do grupo para que a pesquisa de sua linguagem artística se desdobrasse em aventuras mais arriscadas.

Durante o festival de Angra dos Reis, assistimos uma apresentação de um trabalho de alunos de artes cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) dirigido/orientado por André Carreira⁵³. O modo como o diretor/professor propunha o uso do espaço público por conta do teatro, em contraste com a maioria dos outros trabalhos que lá se apresentaram, tinha uma qualidade diferenciada. Era absolutamente averso à estrutura “cortejo-roda-chapéu” tradicional, propunha maneiras não usuais de emoldurar a cidade enquanto espaço cênico e não fazia referência alguma a brincadeiras populares, tipo de expediente partilhado por boa parte dos grupos que se apresentavam no Encontro. O espetáculo se chamava *Circo Negro* – se não me

⁵² Vale a pena ratificar que, nesta parte do texto, o exercício analítico se dará em espectro retroativo. Se fará menção ao que se lia e estudava na época. O que não significa que, mais tarde, essas mesmas referências não poderiam ser internamente criticadas ou aproveitadas para outros fins.

⁵³ No dia 9/5/2009, durante o XIV Encontro Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis – RJ.

engano, era composto por uma dramaturgia baseada em contos de Anton Tchekhov – e se dispunha em formato itinerante, passando pelas estreitas ruas do centro histórico de Angra. Interessados pelo que vimos, pesquisamos seus artigos e pensamos que, pelo menos em um primeiro momento, experimentar um “teatro de invasão” poderia fazer sentido.

Quando um grupo teatral se lança à aventura da rua está criando um texto espetacular que tem um entretecido com a dinâmica da cidade. A proximidade ou distância com pontos nodais ou marcos urbanos representa a intensificação de diferentes aspectos do espetáculo e a formulação de significados. Isso implica dizer que o teatro de rua não pode ser interpretado sem que se considere as relações existentes entre cena e zona urbana ocupada. Nestas condições o teatro não poderá escapar das tensões de interpretação que vincularão fala cênica e espaço urbano.

Neste sentido, é possível dizer que estas relações se estruturam como um exercício de leitura da cidade como dramaturgia. A tomada de consciência desse fenômeno implica na reorganização da nossa noção de teatro de rua e de suas repercussões potenciais como fala que irrompe no espaço vivencial das ruas. Se a cidade é um texto dramático, uma encenação invasora será sempre lida como uma releitura da cidade. Ler a cidade como dramaturgia significa utilizar a lógica da rua percebendo que o fluxo de energia dos usuários é fundamental na formulação das possibilidades de significação das performances teatrais invasoras. (CARREIRA, 2010, p. 4)

Não havia a pretensão de se utilizar diretamente das técnicas que Carreira usava na construção de seus espetáculos e, além do mais, em seus textos, o professor elabora reflexões e conceitos, não descreve uma cartilha de ações para a realização de um feito estético. Mas pensar a “cidade como dramaturgia” poderia ser uma pedagogia interessante; ler os “textos cênicos” contidos nos contextos urbanos exercitava nossa inteligência teatral. E já que havia um intuito político por detrás das ações, uma cena que se dinamizasse com maior poder de influência no contexto social inserido, mais eficaz seria no sentido de rearticulá-lo, ainda que provisoriamente.

Nessa mesma época, partilhavam-se entre alguns integrantes livros e artigos de Milton Santos. Embora não trate, em absoluto, de teatro, o professor reelabora o conceito de geografia política no decorrer da segunda metade do séc. XX. Se havia dentro do grupo uma inquietação por lidar com a linguagem teatral de rua de forma não convencional, incrementar nosso olhar sobre o espaço com estudos interdisciplinares fazia todo o sentido – considerando que, no caso do *Teatro de Operações*, a rua, por excelência, era o espaço das ações teatrais e, por conseguinte, elemento de fundamental relevância para a análise e produção de qualquer tipo de cena. E nesse sentido, as teorias Miltonianas poderiam ser catapultas para reflexões sofisticadas sobre como se constitui o espaço da cidade.

Hoje, tomemos a acepção seguinte: espaço como a soma indissociável entre sistemas de objetos e sistemas de ações. Nem sistemas de objetos apenas, nem sistemas de ações apenas, mas sistemas de objetos que influenciam sistemas de ações, sistemas de ações que influenciam sistemas de objetos, sistemas de objetos e sistemas de ações indissolivelmente juntos e cuja soma e interação nos dão o espaço total. Quanto mais complexa a divisão do trabalho, maior a diversificação e a complexificação dos objetos e das ações, maior a espessura do subespaço correspondente. (SANTOS, 2008, p. 49)

O que chama a atenção nessa definição é que o espaço é tratado como uma instância social. Para além de sua disposição física – noção vulgar – as dinâmicas das relações sociais que ali ocorrem são também suas forças constituintes. Espaço não é somente o conjunto de elementos – ações e objetos – que formam a paisagem de um lugar. Mas sim o modo como esses elementos se articulam em sistemas e como esses sistemas se articulam entre si. Inserindo a ideia de “tempo” em sua reflexão, o autor desenvolve essa percepção.

O espaço ganhou uma nova dimensão: a espessura, a profundidade do acontecer, graças ao número e diversidade enormes dos objetos, isto é, *fixos*, de que, hoje, é formado e ao número exponencial de ações, isto é, *fluxos*, que o atravessam. Essa é uma nova dimensão do espaço (...). Em termos analíticos, a espacialização chama-se temporalização prática, pois todos os atores estão incluídos através do *espaço banal*, que leva consigo todas as dimensões do acontecer. Ora, o acontecer é balizado pelo lugar e, nesse sentido, é que se pode dizer que o tempo é determinado pelo espaço. (...) por meio do lugar e do cotidiano, o tempo e o espaço, que contêm a variedade das coisas e das ações, também incluem a multiplicidade infinita de perspectivas. Basta não considerar o espaço como simples materialidade, isto é, o domínio da necessidade, mas como teatro obrigatório da ação, isto é, o domínio da liberdade. A vida não é um produto da Técnica mas da Política, a ação que dá sentido à materialidade. (SANTOS, 2008, p. 17).

Tomando a liberdade para se interpretar através de imagens o que o professor coloca, entendendo que, ao aplicar a categoria de tempo, o espaço se torna “teatro obrigatório da ação”, pode-se vislumbrar o espaço urbano enquanto um organismo vivo. Um corpo capacitado para articular objetos e ações, produto da política “que dá sentido à materialidade”. Dentro do campo da Geografia, a obra de Santos é considerada uma verdadeira quebra de paradigma, já que, com o ajuste conceitual proposto, a dimensão política dos estudos sobre território e espaço tomou novas proporções. No nosso caso específico, o grupo poderia, ainda que de forma intuitiva, se relacionar com essas ideias. Se Santos instiga a pensar o espaço para além da noção de lugar ou paisagem, podia-se pensar, no caso do teatro de rua, o urbano não só como mero cenário onde ocorre a ação – nem tampouco como dramaturgia apenas – mas a cidade como uma atriz, instituída de objetos e ações.

Um contingente significativo do grupo já estava para se formar na graduação. Uma das últimas disciplinas oferecidas no curso de interpretação⁵⁴ propõe que os alunos pesquisem e desenvolvam Performances – e coloco o “p” maiúsculo pois estou referido ao tipo de forma de arte que se desabrochou durante o séc. XX e que, mais tarde, seria cunhada de Arte da Performance⁵⁵. Aproveitou-se também essa oportunidade para se desenvolver novas ações artísticas públicas onde se pudesse propor ao trabalho do grupo criações de estruturas cênicas que fossem além dos códigos de linguagem mais tradicionais. Criou-se o que depois se chamaria de os *Números de Risco*, ou pelo menos, parte deles. Levando ao pé da letra a ideia de que se precisava arriscar mais na construção das cenas, alguns integrantes propuseram a si mesmos a criação de pequenos números cênicos/performativos onde, de alguma forma, o corpo do ator/performer corresse algum tipo de risco real.

Surgiu então uma oportunidade para o grupo se inscrever em um edital da Secretaria Estadual de Cultura – RJ, voltado à promoção da circulação de trabalhos teatrais de rua pelo território fluminense. Era uma boa chance de alimentar o caixa do grupo e um bom estímulo para se concluir a estrutura de uma nova ação. Assim nasceu *A Cena é Pública*. Eu não participei do processo de invenção das ações que a estruturaram, mas quebrar televisões era muito divertido. O grupo ganhou o prêmio do Estado e nessas apresentações aprendi a operar os diferentes dispositivos cênicos que compunham a operação. Se eu não participava de todas as etapas dos processos de criação, a realização de suas ações cênicas, basicamente, prescindia de habilidades que um ator regular seria capaz de cumprir. Ao final dessa excursão, pude ratificar meu acordo com o grupo, que durou de 2009 a 2012, mais ou menos: eu me disporia sempre que pudesse a atuar/operar nas ações que o grupo se dispusesse a fazer. Questões relativas a organização interna, posicionamento político, planejamento estratégico, produção, criação, administração e etc., no momento, não poderiam reter minha atenção, eu não participaria dessas resoluções. Se

⁵⁴ *Interpretação V*, disciplina oferecida pela Escola de Teatro - UNIRIO, obrigatória para alunos de Bacharelado em Artes Cênicas – Habilitação: Interpretação, ministrada pela professora Sylvia Heller.

⁵⁵ “A performance passa a ser reconhecida como meio de expressão artística independente na década de 1970. Nessa época, a arte conceptual – que privilegiava uma arte das ideias em detrimento do produto, uma arte que não se destinasse a ser comprada ou vendida –, estava no seu apogeu, e a performance, frequentemente uma demonstração, ou execução, dessas ideias, tornou-se assim a forma de arte mais visível deste período. Surgiram espaços dedicados à arte da performance nos maiores centros artísticos internacionais, os museus patrocinavam festivais, as escolas de arte introduziram a performance nos seus cursos e fundaram-se revistas especializadas”. (GOLDBERG, 2007, p. 7). Ver também em *El arte de la performance*, de Jorge Glusberg (1986).

em algum momento o grupo entendesse que só poderiam participar das operações os integrantes que não faltassem os ensaios e as reuniões, eu respeitaria prontamente e ficaria de fora.

Isso nunca aconteceu. Nunca assisti *A Cena é Pública*. Sempre a operei.

Em termos cênicos, essa operação se dava da seguinte forma: todos com máscaras de políticos de carnaval, terno e gravata. Sempre. A exceção ficava por conta de quem usasse a máscara de burro que, geralmente, se vestia de *cidadão comum*. Existiam diversos procedimentos pré-ensaiados. A *Dança das Cadeiras*, o *Debate Político* e os *Números de risco* – que consistiam em 4 números autônomos; *o do fogo*: onde o ator encharca o espaço a sua volta com combustível inflamável, derrama sobre o próprio corpo um líquido tão semelhante quanto o combustível e depois ascende um fósforo. Por um instante, se crê que tudo vai se incendiar, mas o truque é preciso: parte do espaço pega fogo mas o corpo do ator não; *o do enforcado*: onde um grupo de atores, através de sistemas de cordas e macacões, se dependuram em postes ou árvores, criando a imagem de políticos na forca; *o das TVs*: onde um ou mais atores quebram TVs utilizando picaretas e pedras; e *o do arame*: onde uma atriz se põe parada em pose que alude a uma imagem de uma santa, nua, somente com uma bandeira cívica enrolada na cabeça lhe tapando o rosto, enquanto outro ator envolve seu corpo em um rolo de arame farpado. Havia também se desenvolvido um outro expediente que se chamava *Brinde* que, geralmente, funcionava como fechamento da ação. Consistia em disponibilizar no espaço uma grande quantidade de bexigas com água ao alcance do público/transeunte que estivesse presente. Então os *políticos* se reuniam e começavam a estourar garrafas de espumantes e fogos de artifício. Seus corpos passavam a agir de forma a expressar vitória, alegria e satisfação. A ideia era sustentar essa euforia diante do público de modo a comovê-los e, pela raiva que muitas das figuras públicas ali representadas pelas máscaras geram nas pessoas, fazê-los apanhar as bexigas com água e extravasar sua frustração em relação à classe política jogando-as em cima do elenco, iniciando assim uma verdadeira guerra de bexigas em plena praça pública.

Além dos procedimentos pré-ensaiados, havia o desenvolvimento de um treinamento corporal derivado da preocupação em se criar um corpo de trupe homogêneo. Era interessante aproveitar a impessoalidade que o uso de máscaras geram para tentar criar um corpo firme, desprovido de trejeitos, que também reforce a ideia de que tem alguém por detrás manipulando aquela imagem que está ali. Que se imprimisse a sensação de que, embora as máscaras se

referissem a personas distintas, os corpos que as dão vida constituem qualidades de existência muito semelhantes. E, por fim, se dispunha de alguns dispositivos de aglutinação, condução e dispersão do público – elementos sonoros (bombas de ruído, instrumentos musicais diversos, megafones), bombas de fumaça, sinalizadores, movimentos corais, entre outros truques.

Munidos desses dispositivos, criava-se, a cada operação, um roteiro específico de ação onde se encaixaria em uma estrutura cronológica e espacial o modo como cada procedimento iria se desenrolar. E claro, a cada encontro, ensaio, apresentação, alguma coisa nova era experimentada e alguma coisa que havia sido feita não era mais aproveitada⁵⁶. Não poderia deixar de ser assim, afinal tratava-se de um processo de construção vivo. Qualquer tentativa de descrever todos os detalhes de todas as variações de todos os procedimentos que surgiram, no que concerne aos objetivos desse texto, se mostraria demasiada. Fora o que, não se trata de descrever as cenas de uma peça de teatro. Não havia uma representação ensaiada que se apresentava repetidas vezes. O contexto de cada operação influenciava diretamente o texto cênico que iria se escrever. A cidade, a rua, o número de integrantes participantes, as condições de produção, o horário, o clima, a data, o cenário político, cada elemento constituinte das circunstâncias que cercava cada ação determinava novos ajustes e experimentos. Não se abordava um certo ponto de vista político sobre a sociedade através de uma representação teatral, usava-se fogo, máscaras, megafones, bombas de fumaça, fogos de artifício, arame farpado, forcas, corpos nus, ruídos estranhos, sinalizadores, sirenes, correrias, além de toda sorte de figurinos, adereços, objetos e técnicas cênicas para se compor alguns jogos teatrais com o intuito de provocar distúrbios na ordem pública.

3.4 *Das Politische Theater.*

⁵⁶ Exemplos de expedientes que foram se modificando com o passar do tempo: 1 – No *número do fogo*, ao invés de propor um autoflagelo, o político passou a *queimar* o corpo de um índio – se reconhecia pelo fenótipo e pelo o uso de pinturas típicas – que usava uma máscara de burro, dançava e entoava “O Guarani” de Carlos Gomes. 2 – No *das TVs*, criou-se um breve ritual de preparação para os golpes nas telas: políticos *batiam tambor* para uma figura feminina negra – também com vestimentas típicas (afro-brasileiras) e máscara de burro – que, com sua dança, *abençoava* a picareta que seria usada para estourar os aparelhos. 3 – A longevidade da *Dança das Cadeiras* enquanto parte de *A cena é pública* não superou 4 execuções. Rapidamente o grupo se desinteressou por esse procedimento.

Como um dos objetivos principais desse estudo é pesquisar uma pedagogia para teatro de rua e política, cabe fazer neste momento uma averiguação mais detalhada sobre o que está em jogo quando se coloca as criações do *Teatro de Operações* como um modo de construção para cenas de rua de caráter transgressor. Se havia a pretensão de se articular teatro e política, um olhar sobre teorias relacionadas a teatro político vai trazer parâmetros de compreensão que, postos frente às experiências do grupo, promete disparar reflexões e discussões caríssimas à pesquisa.

O percurso a ser seguido será proposto da seguinte forma: um primeiro olhar sobre a conformação do termo “teatro político” em meio à história do teatro europeu, seguido da maneira como o mesmo está inserido na história do teatro brasileiro. Depois se verificará como tal noção foi incorporada por estudos e experiências relacionadas a teatro de rua.

Teatro Político – Tomando-se política no sentido etimológico do termo, concordar-se-á que todo teatro é necessariamente político, visto que ele insere os protagonistas na cidade ou no grupo. A expressão designa, de maneira mais precisa, o teatro de *agit-prop*, o *teatro popular*, o *teatro épico* brechtiano e pós-brechtiano, o *teatro documentário*, o *teatro de massa*, o teatro de político-terapia de BOAL (1977). Estes Gêneros têm por características comuns uma vontade de fazer com que triunfe, uma crença social, um projeto filosófico. A estética é então subordinada ao combate político até o ponto de dissolver a forma teatral no debate de ideias. (PAVIS, 2011, p. 393)

No Dicionário de Teatro, ao final desse verbete, Patrice Pavis (2011) elenca suas referências bibliográficas. O texto mais antigo é Teatro Político de Erwin Piscator, escrito em 1929 – embora editado mais tarde.

Recolhendo as pistas deixadas por Pavis, se deixará de lado, por enquanto, as categorias ligadas à rua – teatro de *agit-prop* e *teatro de massa* – e ao teatro brasileiro – Augusto Boal – para focarmos no termo enquanto oriundo de uma relação estreita entre teatro e o pensamento marxista, o que valerá um olhar, ainda que breve, sobre Piscator e Brecht.

“Esperava-se que a ascensão ao poder Bolchevique na Rússia em 1917 produziria uma virada para o marxismo na teoria dramática; no entanto, mais uma década se passaria antes que o novo regime começasse a impor uma teoria da arte”⁵⁷ O historiador Marvin Carlson (1995), no livro *Teorias do Teatro*, coloca que, em meio à revolução socialista na Rússia, havia uma discussão que, embora criticasse um teatro voltado somente para o entretenimento, no campo da

⁵⁷ (CARLSON, 1995, p. 342)

linguagem, ainda se referia a uma estética cujos os experimentos não rompiam totalmente com movimentos artísticos progressos à revolução. O autor comenta o ensaio “O socialismo no teatro”, escrito por Anatoly Lunacharsky, Comissário do Povo para a Educação, responsável pela política do teatro soviético durante os primeiros anos do governo de Lenin. “O ensaio de Lunacharsky de 1908 não preconiza uma renúncia aos clássicos como parte da renovação do teatro; pelo contrário, Shakespeare e Schiller devem ser recapturados a partir da burguesia “a fim de unir a grande arte aos grandes senhores do futuro – o povo.” Com base nisso ele defendeu as abordagens tradicionais do drama contra Meyerhold e outros, segundo os quais uma nova ordem social exigia um claro rompimento com o passado”⁵⁸.

Com um enfoque muito mais extremado, a Organização Educacional Cultural Proletária – Proletcult, “preconizava uma completa rejeição do passado e a criação de uma cultura dos trabalhadores totalmente nova”⁵⁹. Carlson então resume o que poderia ser “a mais importante declaração” sobre esse movimento, o texto “Teatro Criativo” de Platon Kerzhentsev (1919).

Kerzhentsev considerava todo teatro existente tão infectado pela cultura burguesa que dele nada se podia salvar; o repertório, o corpo de funcionários, os métodos de produção devem todos ser recriados. Autores e artistas devem ser encontrados entre o proletariado, “para liberar o instinto das massas”. Mesmo um ator burguês de gênio era inútil para a nova ordem, de vez que o teatro socialista não devia ser criado por artistas burgueses mais do que uma revista socialista devia sê-lo por jornalistas burgueses. Os artistas de teatro já não deviam comportar-se como entretenedores contratados para divertir os seus patrões, mas devem ser considerados colegas de suas plateias. A tradicional relação criador-espectador deve desaparecer, e o espectador deve desempenhar um papel ativo não só na representação, como nos ensaios e em todo o trabalho. (CARLSON, 1995, p. 343-344)

Nos relatos reunidos por Carlson é possível detectar duas frentes de discussão que estavam na ordem do dia: sobre tradição e participação popular. Em meio à revolução soviética, esses seriam os pontos cruciais para o debate em torno de um teatro político. Se a velha ordem do mundo não mais interessava, o que se faz com a tradição teatral? E se no socialismo o poder é partilhado pela classe trabalhadora, como fazê-la protagonista, não só enquanto personagem dramaturgica, mas também como gente de teatro?

⁵⁸ (CARLSON, 1995, p. 343)

⁵⁹ (ibid., p. 343)

O autor segue ilustrando alguns embates. Chama a atenção para uma visão crítica ao Proletcult empenhada por Leon Trotski, em seu livro *Literatura e Revolução* (1924):

O partido, diz Trotski, deve encorajar as tendências positivas na arte mediante comentário ou clarificação, mas não deve tentar estimular ou controlar a arte. Isso é tarefa dos “processos históricos e da história” (...). A condenação automática dos artistas não partidários e o apoio de artistas proletários são igualmente equívocos. A natureza transitória da presente sociedade deve ser aceita, e tudo o que parecer positivo e promissor deve ser encorajado, seja qual for a sua fonte. Trotski, manifesta certo ceticismo com respeito às experimentações do teatro contemporâneo, (...) mas evita condená-las. (CARLSON, 1995, p. 347)

Mas, segundo Carlson, esse tipo de tolerância com formas “pré-revolucionárias” não era abundante na URSS no final da década de 1920.

No Congresso do Partido, em 1927; o Comitê Central revelou-se muito mais sensível do que antes às exigências das organizações literárias esquerdistas de que o governo insistisse num teatro mais claramente socialista. Foi aprovada uma resolução na qual a luta de classe era “um importante fator a ser considerado no planejamento e na execução da política teatral”. A indiferença governamental às ofertas do teatro incentivara o aparecimento da ideologia burguesa, manifestada seja por uma combinação dos “fenômenos decadentes e socialmente insalubres do teatro pré-revolucionário”, seja pelo aparecimento de “novos fenômenos que direta ou indiretamente refletem opiniões que o proletariado considera adversas ou hostis”. (CARLSON, 1995, p. 348)

Não haveria a menor condição de se propor aqui uma reflexão mais profunda sobre as relações entre a Revolução Russa e a cena teatral soviética das décadas de 1910 e 1920, o que certamente demandaria o fôlego de todo um trajeto investigativo. Não se trata de desvendar que estética estaria melhor coadunada com o espírito marxista nem tampouco decifrar onde ocorreram falhas e acertos históricos que permitiram ou cercearam o desenvolvimento de uma cena – e por conseguinte, uma sociedade – melhor acomodada com os ideais socialistas. Mas se esse é considerado o marco na história do teatro ocidental onde há, por parte dos artistas de teatro, uma vontade deliberada em “fazer com que triunfe uma crença social, um projeto filosófico”⁶⁰ – ou seja, fazer política – é nesse contexto em que surge a definição do conceito que norteará os estudos posteriores referentes ao tema. E que se coloque – gentilmente – de lado as implicações históricas das discussões sobre o teatro soviético propriamente dito, para que desse substrato se possa recolher alguns fundamentos capazes de fiar uma discussão mais prolongada,

⁶⁰ (PAVIS, 2011, p. 393)

que consiga, na medida em que a pesquisa avança, embasar também as relações entre teatro e política no contexto do teatro brasileiro e depois, mais precisamente, no teatro de rua.

Insisto; os pontos principais a serem evocados são a relação com a tradição e a participação popular. A revolução se trata de propor um novo homem para um novo mundo. É o rompimento com o que estava em curso; a insurreição de um novo tempo. Outrora burguês liberal, hoje proletário socialista. No que se refere ao campo da teoria teatral, é possível pensar esses pontos em duas frentes: uma simbólica e outra material – da ordem da linguagem e da ordem da produção.

No campo da estética, o debate era claro. Ou se aproveita a pulsão criativa da classe artística já socialmente estabelecida – que carrega em seu ofício a carga histórica que lhe é correspondente – e se potencializa suas criações de modo a se transformarem, junto com a revolução, em algo novo; ou se rompe em absoluto com a tradição, e mesmo intentos que derivam de um olhar crítico às formas tradicionais devem ser rechaçados. No caso específico da União Soviética, haviam os que entendiam que as políticas de estado deveriam incentivar pesquisas artísticas de cunho experimental e que um teatro socialista não deveria abandonar a montagem de “dramaturgias clássicas”. “A “superarte do passado” poderia celebrar dignamente o proletário, o “super-homem do futuro”, mas essa “superarte”, os clássicos, devia ser inteiramente reinterpretada para mostrar sua relevância contemporânea”.⁶¹ Que se monte Édipo. Não para mostrar como era a “Grécia antiga, mas a Rússia contemporânea”.⁶² E haviam as correntes que não teriam a menor complacência com qualquer ato estético que não rompesse bruscamente com qualquer tipo de movimento artístico que estivesse em curso naquele instante. Pois, independente da postura política aferida a seus artistas ou dos modos como dispunham esteticamente seus trabalhos – muitas vezes, articulando formas em grave tensionamento com a tradição – sua arte seria, inevitavelmente, sensível às formas artísticas produzidas em um contexto social reprovável e, portanto, deveria ser sumariamente reformada. Mesmo que a biomecânica de Meyerhold propusesse formas em grave tensão com as propostas do Teatro de Arte de Moscou, notoriamente “[dos] teatros mais conservadores e realistas”⁶³ da Rússia, esta linguagem estaria infectada por germes reacionários que ainda se encontravam nos “fenômenos

⁶¹ (CARLSON, 1995, p. 343)

⁶² (ibid., p. 343)

⁶³ (ibid., p. 342)

decadentes e socialmente insalubres do teatro pré-revolucionário”.⁶⁴ Seria, portanto, incapaz de representar devidamente o “homem do povo”.

Com o foco voltado para as formas de organização e produção dos trabalhos, a rejeição pela tradição e a valorização da cultura popular são dois vetores que conduzem, de mãos dadas, as experiências. Se o teatro tradicional guardava organogramas estabelecidos em categorias individualizantes, as novas investidas deveriam então se organizar em estruturas coletivistas. E no que corresponde ao drama da história, a definição dos papéis não poderia ser mais evidente: burgueses conservadores eram individualistas e trabalhadores revolucionários eram coletivistas. De modo que um posicionamento só fortalecia o outro; a insurgência da classe trabalhadora era o apontamento da nova sociedade que estava por se galgar. Como romper com os modos de produção antigos? Fortalecendo a participação da classe trabalhadora. Os autores, os atores, os técnicos, os funcionários do teatro, os investidores, o público, os críticos, ou seja, todos os atores sociais que, de alguma forma, estão envolvidos diretamente com o fazer teatral, devem ser do proletariado e trabalhar de forma exclusiva em favor das diretrizes do Partido. “Mesmo um ator burguês de gênio era inútil para a nova ordem”.⁶⁵ Não havia dúvida: a melhor forma de romper com uma tradição que, a despeito de qualquer motivo humanístico implicado, não representa o “povo”, é reivindicar que a arte seja realizada exclusivamente por e para ele. Só assim se poderia decorrer um tipo de expressão artística genuinamente acordada com aquela parcela da população. Que sejam, artistas e público, todos camaradas. Enfim, tal como nas reflexões sobre estética, as questões relativas à desconstrução da tradição e participação popular também se voltam para a perspectiva material do teatro. E se tratando de indagações que fincam raízes no pensamento marxista, não poderia ter sido diferente.

Fundador do Teatro Proletário (1920-21) em Berlim, e talvez o principal responsável pelo cunho do termo “teatro político”, Erwin Piscator é considerado um dos principais expoentes de um movimento de teatristas que, no período pós Primeira Grande Guerra na Europa – em seu caso particular, Alemanha – se propôs a articular teatro e política, com maior ênfase no segundo termo. Suas experiências cênicas com projeções de filmagens e construção de dramaturgia em episódios, pode ser vista como uma pré-história do “teatro épico”, linguagem que, mais tarde,

⁶⁴ (CARLSON, 1995, p. 348)

⁶⁵ (CARLSON, 1995, p. 344)

com Brecht, será consagrada como o marco estético de uma cena politizada⁶⁶. Se a cena atual deveria dar suporte à montagem das grandes narrativas revolucionárias, uma estrutura dramatúrgica estabelecida nos cânones da modernidade – referidas nas releituras da Poética de Aristóteles – já não seria suficiente. Pois, em uma estrutura dramática *strictu sensu*, tempo e espaço cênicos estão em pleno acordo com o tempo e espaço real; a ação cênica ocorre sempre em relação de verossimilhança. “Tinha eu, então, a possibilidade de desenvolver uma espécie de direção artística que, anos mais tarde, outros definiram como “teatro épico”. Do que se tratava? Em resumo, da ampliação da ação e do esclarecimento dos seus segundos planos; uma continuação da peça para além da moldura da coisa apenas dramática, por conseguinte”.⁶⁷

Em seu livro *Teatro Político* (1968), o diretor passa a limpo sua trajetória artística, em particular, seus trabalhos enquanto diretor de teatro entre o período de 1920 a 1929. São relatos pessoais – sempre abordados de forma crítica pelo autor – e citações de publicações de terceiros, em geral, as críticas – boas e ruins – destinadas aos seus trabalhos. Ali é possível selecionar algumas passagens que ilustram claramente, a partir da análise de práticas concretas, as discussões relacionadas à rejeição da tradição e a participação popular, compreendidas aqui como pontos basilares para as reflexões propostas.

Ao fundar o Teatro Proletário, onde, a princípio, não seria permitida a participação de artistas da burguesia, Piscator se vê diante de uma imbricação crucial: se o operário não é ator, terá ele capacidade para desenvolver uma linguagem teatral revolucionária?

Não é verdade que um proletário possa representar sempre de maneira digna o papel de um proletário. Mal o amador tem de extrair uma personagem de um meio que a ele é estranho, e cai inevitavelmente na caricatura, detendo-se em exterioridades exageradas. A melhor das disposições não garante absolutamente que se atinja, por intermédio da personagem, o efeito que se deve produzir, do ponto de vista político. Um ator que elabore o essencial do papel é capaz de conseguir, muito mais seguramente, o efeito que pretendemos, mesmo que não possua qualquer “ideologia política”. (PISCATOR, 1968, p. 54)

⁶⁶ Aqui, pode-se fazer também referência ao que Pavis chamou de “*teatro documentário*”, um tipo de linguagem teatral que estaria estreitamente ligada ao termo “teatro político”, cujo ineditismo também é creditado à Piscator. “O espetáculo em que, pela primeira vez, o documento político constitui, pelo texto e cenicamente, o único fundamento é o *Apesar de Tudo!* (Grande Casa de Espetáculos, 12 de julho de 1925)” (PISCATOR, 1968, p. 78).

“Todo o espetáculo foi uma única montagem de autêntico discurso, redação, recortes de jornal, conclamações, folhetos, fotografias e filmes de guerra e da revolução, de personagens e cenas históricas”. (PISCATOR, 1968, p.82)

⁶⁷ (PISCATOR, 1968, p.69)

Ao ser convidado para dirigir artisticamente a Cena Popular em 1924, o diretor aproveitou a oportunidade para “profanar a arte”. Diferente da experiência com o proletariado, agora ele tinha “o teatro mais moderno de Berlim”⁶⁸ nas mãos. E no “templo do povo” – a *Volksbühne* de Berlim – Piscator pôde montar “uma peça com grandes meios e, não obstante, com firmes opiniões”⁶⁹. O que só aprofundaria a discussão sobre quais recursos de linguagem estariam, de fato, acordados com um posicionamento político revolucionário, tanto em seus aspectos estéticos como materiais. Após a montagem de seus primeiros espetáculos por lá – *Bandeiras* (1924) e *Revista Clamor Vermelho* (1924) – o diretor se vê acuado diante de perspectivas críticas extremadas, intolerantes com qualquer tipo de concessão artística comprometida com um modo de produção burguês.

“Não se pode conscientemente opor o teatro leigo proletário ao teatro profissional revolucionário. Em primeiro lugar, a evolução mostra que este teatro, tal como existiu até hoje nas minhas atividades, nasceu do teatro propagandístico proletário não profissional. Em segundo lugar, as duas espécies de teatro combatem em diferentes setores da nossa frente cultural, e portanto têm missões diversas. Contra o teatro profissional revolucionário, ligado, pela sua complexidade e pela sua extensão, a um determinado lugar, os grupos teatrais e as associações teatrais, tais como nasceram às centenas em toda a Alemanha, podem penetrar propagandisticamente, com eficácia, no proletariado em toda a sua profundidade e amplitude. Por outro lado, o teatro profissional, diante deles, tem a possibilidade de atrair camadas que, de outro modo, permaneceriam longe do nosso movimento. (Sem falarmos das possibilidades da grande experiência no campo dramático, cênico e técnico).” (PISCATOR, 1968, p. 75-76)

Se o teatro profissional, por conta de seus aparelhos tradicionais, teria melhores condições materiais para a pesquisa de uma estética revolucionária, colocá-lo em oposição política com o teatro proletário, segundo o autor, seria um equívoco grave. Em sua opinião, tanto um como o outro “rumam para o teatro cultural proletário, para o teatro que, criadas as condições prévias econômicas e políticas, constituirá a forma na qual, no teatro, se há de manifestar a vida cultural da sociedade socialista.”⁷⁰ No que se refere aos auspícios radicais em favor da supressão total da tradição como modo de constituir novas formas, Piscator é categórico e afirma que grupos amadores, “com meios técnicos e teatrais insuficientes”, ao começarem seus trabalhos, invariavelmente, se encontrarão em meio a uma teatralidade “demasiadamente problemática e psicologizadora e que, além disso, teve origem nas condições do moderno palco burguês”. De

⁶⁸ (PISCATOR, 1968, p. 67)

⁶⁹ (ibid., p. 66)

⁷⁰ (ibid., p. 76)

forma que, abandonar a pesquisa cênica política em alto nível técnico, significaria, para ele, “tornar a percorrer, em sentido contrário, o caminho que já percorri, e cujas experiências não valem só para mim”⁷¹.

Erwin Piscator não doura a pílula. Se em *Teatro Político* está posto, de forma positiva, suas opiniões sobre o mundo, o autor também não se exime de falar de seus fracassos. Em termos, não só artísticos, mas também financeiros e relacionados à frequência de plateia, tanto à sua quantidade quanto à qualidade. Seja em associações proletárias, teatros públicos ou empreendimentos pessoais, entre desacertos estéticos e conjunturas econômicas desfavoráveis, todo tipo de infortúnio administrativo ocorre, acarretando em falências e dívidas de monta. À época em que seu teatro particular entra em bancarrota, mais precisamente quando se refere ao último trabalho por lá apresentado – *Conjuntura* (1929) – o diretor percebe de forma concreta que, diante da discussão polarizada – profissional vs. proletário – seu teatro não encontraria amparo em nenhum dos lados: “Se a burguesia, finalmente, se viu decepcionada numa sensação, os porta-vozes do proletariado não deixaram de reprovar a atitude do teatro, o qual não lhes parecia suficientemente revolucionário.”⁷²

Na história do teatro político alemão, Piscator não é o único artista que se encontra, por conta de seu *status* social, obrigado a se relacionar de forma dialética com o seu arredor, como forma de dar vazão às suas aspirações artística políticas.

“Brecht não reivindica a classificação de “escritor proletário”: revela consciência de que sua atividade, como a de muitos outros intelectuais engajados na defesa do proletariado, pertence a um período histórico temporário, tem limitações e debilidades, sendo relativa e transitória. Mas planta sementes, inclusive porque desenvolve os meios de expressão. Ele inscreve (indiretamente pedindo um espaço junto a Marx e Engels): *o melhor é que nos mencionem e utilizem como escritores burgueses dialéticos. Desta maneira seremos classificados junto com os políticos burgueses que fizeram da causa do proletariado a própria causa.*” (PEIXOTO, 1981, p. 113)

Mas essa é só uma perspectiva sobre o dramaturgo e encenador alemão. Albrecht Betz Eisler (1982) coloca que Brecht, após se associar ao músico e poeta popular Hanns Eisler, encaminha sua escrita para outra direção.

Ambos visavam o “afastamento de efeitos narcóticos” da arte, com o objetivo de conduzir experimentos capazes de se elevarem ao plano da racionalidade, de forma a

⁷¹ (PISCATOR, 1968, p. 76)

⁷² (ibid., p. 257)

estarem acordados com a era científica em que viviam, e, sobretudo, armá-los com uma teoria que racionalizaria as funções dessa arte. A lacuna que Brecht ainda não havia preenchido, e que Eisler já havia tido um começo em associações com movimentos trabalhistas, era na reflexão sobre as categorias revolucionárias do pensamento Leninista, como a organização, conflito de classes e poder material. Essa primeira se tornou o tópico central das peças didáticas, como *A Mãe*. (BETZ, 1982, p. 92, tradução nossa)

Por se tratar, talvez, do *maior nome* do teatro político ocidental, valho-me dessas observações apenas para colocar – de maneira dialética – que, a despeito de qualquer discussão a respeito da intensidade de sua militância partidária e de sua real participação na política institucional, sua contribuição para o desenvolvimento de uma linguagem teatral acordada com o pensamento marxista é brutal. É infundável a literatura e não há escola de teatro em qualquer ponto do ocidente que não assimile teatro político com “Teatro Dialético”.

“Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse contexto”⁷³. Embora fiel à ideia de que o teatro tem a diversão como seu principal objetivo, em seu Diário de Trabalho, em 1939, Brecht explana seus objetivos: “teatro só para fins didáticos; fornecer modelos para o estudo dos movimentos humanos (inclusive movimentos da alma); mostrar o funcionamento das relações sociais pra que a sociedade possa interferir, as aspirações do filósofo se resolvem no teatro porque são realizadas pelo teatro, o conjunto concebido de maneira que possa ser estudado, com experiências e exercícios, no centro, o efeito de distanciamento”⁷⁴. Jean Jacques Roubine (1998) consegue resumir como esse efeito de estranhamento se dava em termos de linguagem cênica – conceito tão caro ao teatro dialético, pois guardaria uma função pedagógica fundamental: conscientizar o público a respeito das contradições do capitalismo, inclusive, ao revelar como elas se dão no próprio modo de se estruturar um espetáculo teatral em meio a uma sociedade burguesa.

Uma das originalidades da prática brechtiana consiste em fazer intervir concomitantemente diversos modos de teatralização do texto: os diálogos, é certo, mas também os *songs*, sem falar no material gráfico (tabuletas, projeções, inscrições, diagramas, slogans, etc.). Os *songs* intervêm, como se sabe, como instrumentos do *distanciamento*, no sentido de que introduzem um sistema de quebras destinado a romper a continuidade da ação, a *naturalidade* de uma interpretação, a identificação com o personagem. Ruptura, em primeiro lugar, entre o personagem e o ator: o *song* é cantado

⁷³ (BRECHT, 1967, p.197)

⁷⁴ (BRECHT, 1939 apud PEIXOTO, 1981, p. 29)

pelo ator, “de frente para o público”, e o personagem que esse ator encarna é provisoriamente relegado a um segundo plano. Ele não é anulado, pois o intérprete se parece ainda com o personagem, mas fica, digamos, como que *suspenso*. O que tem como resultado lembrar que o personagem não é uma imitação do real, mas uma simulação, um objeto fictício. Essa primeira ruptura é reforçada por duas outras separações: a que é imposta pela passagem da *fala falada* para a *fala cantada*, e a que opõe mutuamente dois significados, uma vez que o *discurso do song* comenta, de maneira frequentemente irônica ou crítica, o do personagem, bem como o seu comportamento. Cabe acrescentar a tudo isso a intervenção da partitura musical que pode introduzir conotações opostas às aquelas veiculadas pelas letras do *song*. Finalmente, o efeito de distanciamento é ainda enfatizado pelo isolamento do número cantado (mudança da iluminação, em princípio fixa, contraponto do texto escrito que exhibe, numa tela ou tabuleta, o título da canção, etc.) no conjunto do espetáculo. Como vemos, a novidade da prática brechtiana tem a ver com a invenção de um texto *plural*, cuja heterogeneidade reforça as possibilidades significantes, através da dialética semiológica que introduz. (ROUBINE, 1998, p. 66-67)

E se for enveredar pelo universo *brechtiano* afora, o campo é vasto. Ainda que fosse uma investigação restrita a questões relativas à estética, seria importante a compreensão do conceito de “gestus”, a apuração mais detalhada sobre as diferenças entre teatro épico e teatro dramático, como se dá a expressão das emoções humanas em uma teatralidade com ênfase no “efeito do estranhamento”, enfim, o campo é vasto. Para os interesses da sequência dessa pesquisa – que visa, logo em seguida, averiguar como o teatro brasileiro incorporou em suas práticas, as formas e teorias do teatro político europeu – basta enfatizar que o teatro *brechtiano* se tornou referência incontestável para definir, em termos de linguagem teatral, os princípios necessários para a construção de uma cena politizada de esquerda em todo o ocidente.

3.5 Teatro de Arena, CPC e Teatro do Oprimido

[No Brasil], os anos imediatamente anteriores e posteriores a 1964 enfatizavam a dramaturgia política, ainda mais que a social. Se não era esse todo, nem talvez o melhor teatro, foi sem dúvida aquele em que a comunidade teatral, representada por suas facções mais combativas, melhor se reconhece. O país dividia-se e ninguém, autores ou público, críticos ou intérpretes, aceitava ficar à margem dos acontecimentos. A ideia de que a arte é sempre engajada, por ação ou omissão, por dizer sim todas as vezes em que se esquivava a dizer não ao *status quo*, fornecia o diapasão pelo qual cada um afinava seu instrumento. (PRADO, 2009, p. 97).

Referência para o estudo – ainda que crítico – sobre teoria e história do teatro brasileiro, Décio de Almeida Prado (2009), em *O Teatro Brasileiro Moderno: um “ensaio de interpretação” histórica* – tenta apreender e ordenar “o que de mais marcante sucedeu no teatro

brasileiro entre 1930 e 1980”. No que se poderia pensar sobre um teatro político no Brasil, sob o olhar do autor, o conjunto de práticas que ocorreu nesse período entorno do Golpe Militar de 1964 é o que lhe “pareceu mais significativo em termos de realização ou repercussão”⁷⁵. Esse entendimento se reflete em diversa bibliografia e, em geral, os exemplos históricos mais notáveis são o Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura (CPC) e o Teatro do Oprimido. Por agora, vale observar um pouco mais de perto de que maneira se experimentava teatro e política nesse contexto, para que se possa estabelecer alguns parâmetros de análise capazes de regular um diálogo com *A Cena é Pública*, no sentido de articular, ainda que modestamente, o trabalho do *Teatro de Operações* com os debates sobre teatro político no Brasil.

Ao aludir a origem do Teatro de Arena, assim como Prado, Cláudia de Arruda Campos (1988), em *Zumbi, Tiradentes*, não deixa de ratificar que, desde sua fundação com José Renato – recém saído da Escola de Arte Dramática (EAD) – o Arena afirma sua vocação para a feitura de um teatro moderno que, exceto pela disposição espacial em arena, a princípio, não cria grandes fraturas em relação ao desenvolvimento técnico e de linguagem operado pelo teatro brasileiro até então⁷⁶. “A grande projeção do Teatro de Arena de São Paulo ocorreu a partir de fins da década de cinquenta, quando sua atuação se faz decisiva para complementar e redimensionar o processo de renovação do teatro brasileiro, iniciado na década de quarenta”⁷⁷. E, segundo Décio de Almeida Prado, o formato espacial em arena, embora instigante como campo de pesquisa cênica, não foi o que deu “prestígio ao conjunto”.

A projeção só lhe veio quando se juntaram a José Renato três jovens homens de teatro destinados a revolucionar a dramaturgia brasileira. Augusto Boal trazia dos Estados Unidos a técnica do *playwriting*, no que diz respeito ao texto, e, quanto ao espetáculo, uma preocupação maior com a verdade psicológica, consequência já do “método Stanislávski”, difundido por intermédio do Actor’s Studio de Nova York. Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, por seu lado, ambos filhos de artistas esquerdistas, ambos ligados desde a adolescência a movimentos estudantis, chamavam o teatro para a realidade política nacional, cuja temperatura começava a se elevar. Da interação entre esses elementos, artísticos uns, sociais outros, do jogo de influências, travado entre

⁷⁵ (PRADO, 2009, p. 10)

⁷⁶ “Teatro do Estudante, de Paschoal Carlos Magno, Os Comediantes, de Brutus Pedreira e Santa Rosa, no Rio de Janeiro; Grupo Universitário de Teatro, fundado por Décio de Almeida Prado, Grupo de Teatro Experimental, de Alfredo Mesquita, embrião da Escola de Arte Dramática, em São Paulo; teatro de Amadores de Pernambuco, encabeçado por Waldemar de Oliveira, são equipes atuantes na década de quarenta e de cujas atividades ficou a herança, entre outras, da valorização do espetáculo como uma totalidade, prática que o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), criado em 1948, irá desenvolver ao máximo em termos profissionais”. (CAMPOS, 1988, p. 29)

⁷⁷ (CAMPOS, 1988, p. 29)

peças com pouco mais de vinte anos, na idade da maior incandescência emocional e intelectual, resultou a fisionomia definitiva do Teatro de Arena.

A grande originalidade, em relação ao TBC e tudo o que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar. Desta postura inicial, deste “engajamento” (...) é que adviriam os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, nacionalismo e o populismo (em algumas de suas acepções). (PRADO, 2009, p. 63)

Voltando ao livro de Cláudia de Arruda Campos, a pesquisadora faz uma profunda análise sobre a trajetória do grupo, esmiuçando, em particular, seus últimos espetáculos: *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, “criações de um pensamento de esquerda que se desenvolve em condições muito especiais, (...) são também produtos da maturidade de um grupo de teatro com características não menos especiais”⁷⁸. A autora divide a trajetória do Arena em quatro fases: “Das origens a *Eles não usam Black Tie*”⁷⁹ – que, para os intentos dessa pesquisa, pouco interessam, já que, até esse momento, não havia uma demanda por se conjugar teatro e política de forma deliberada – a “fase nacional”; a “nacionalização dos clássicos”; e a fase “Arena Conta...”.

Em 1957, com a estreia de *Eles não usam Black-Tie*, o Teatro de Arena inaugura sua fase nacional, “abre um novo tempo em nosso teatro: a vez do autor nacional”⁸⁰. Campos não deixa de apontar que essa tendência não era um movimento isolado, mas que, em relação à cena paulistana daquele ano⁸¹, a dramaturgia do jovem Guarnieri, capaz de “estabelecer a ponte entre qualidade artística que o teatro passara a exigir e a comunicação imediata com a plateia”⁸², levava vantagem sobre as demais no sentido de incentivar o “novo autor nacional, o projeto de um teatro nacional e popular, a fixação de um estilo brasileiro de representação”⁸³. A autora faz breve menção a uma crítica de Sábato Magaldi – que dizia que *Eles não usam Black Tie* é “a

⁷⁸ (CAMPOS, 1988, p. 26)

⁷⁹ (ibid., p. 29)

⁸⁰ (ibid., p. 38)

⁸¹ “No mesmo ano em que estreia *Black-Tie*, três peças brasileiras estão em cartaz, em São Paulo, com sucesso. No primeiro lugar da Bolsa de Teatro está *Society em Baby-Doll*, de Henrique Pongetti, levada no Teatro Cultura Artística, com direção de Augusto Boal; o TBC apresenta, de Abílio Pereira de Almeida, *Rua São Luiz, 27, 8º*, dirigida por Alberto D’Aversa; no Teatro Bela Vista leva-se *O Casamento Suspeitoso*, de Ariano Suassuna (...). Antes do surgimento de *Eles não usam Black-Tie*, pelo menos três peças merecem destaque não só por sua qualidade artística, mas também por conterem uma proposta renovadora. São elas: *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (...); *A Moratória*, de Jorge Andrade (...). [E] o *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna (...). (CAMPOS, 1988, p. 41)

⁸² (CAMPOS, op. cit. p. 41)

⁸³ (ibid., p. 42)

mais atual do repertório brasileiro, aquela que penetrava a realidade do tempo com maior agudeza”⁸⁴ – e, em seguida, emenda: “o sucesso da peça corresponde à captação dos rumos da cultura e do movimento social do país. No limiar da década de sessenta, um processo político-social que parece oferecer bases para uma revolução burguesa, de modo a superar a condição de dependência e subdesenvolvimento do país, informa o predomínio de tendências nacionalistas e, se não radicais, ao menos reformistas”⁸⁵.

Nesta época o grupo realiza os *Seminários de Dramaturgia* e monta uma série de textos inéditos. Campos coloca que, em meio a uma produção dramática que contém “uma pluralidade de conteúdos e estilos que vão da farsa sem pretensões políticas (...), ao drama de nítida inspiração marxista”⁸⁶, o que se consegue enxergar, com a comodidade que um distanciamento histórico proporciona, é basicamente duas vertentes estilísticas: “de um lado, Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho dedicando-se ao drama realista que busca a expressão do social e do político através do desenvolvimento de uma situação concreta, particular, recusando o abstrato, o alegórico, o generalizante, o fragmentário. Seu estilo (...), parece aproximar-se dos cânones mais ortodoxos de uma estética de esquerda, fundamentada sobretudo no pensamento luckacsiano. Do outro lado estão Boal e Francisco de Assis, autores de farsas nas quais, em meio a outras soluções, destaca-se a influência de Brecht”⁸⁷.

Entre 1962 e 1964, o Arena então passaria pela fase da “Nacionalização dos Clássicos”. Nesse período, o grupo sofreria algumas transformações de ordem organizacional e administrativa – Vianna Filho sai para formar o CPC no Rio de Janeiro e José Renato vende o teatro que passou a ser administrado em sociedade pelos que permaneceram⁸⁸. Em um momento de extrema efervescência social, o Arena se encontrava, naquele instante, em meio a um fogo cruzado: sob uma perspectiva artística, recebiam objeções da crítica especializada que lhes chamava “a atenção para a impraticabilidade de um programa [teatral] sustentado apenas pela dramaturgia brasileira”⁸⁹, e sob uma perspectiva política, diante das demandas de ordem didática

⁸⁴ (CAMPOS, 1988, p. 42)

⁸⁵ (ibid., p. 42)

⁸⁶ (ibid., p. 44)

⁸⁷ (ibid., p. 44-45)

⁸⁸ Mais precisamente, a sociedade ficou nos nomes de: “Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Juca de oliveira, Paulo José e Flavio Império”. (CAMPOS, 1988, p. 55).

⁸⁹ (CAMPOS, op. cit., p. 51)

de “grupos como o CPC, para os quais a cultura popular deixa de ser aquela que vem do povo para ser entendida como um instrumento de conscientização das massas”⁹⁰, o Arena não mais assumia uma “atitude revolucionária”⁹¹, se mantendo apenas na “condição de “desalienado” e “inconformista””⁹².

Em termos estéticos, o projeto dessa fase – influenciado pelo modo de se propor um teatro popular do Teatro Nacional Popular de Paris⁹³ – é resumido da seguinte forma pela pesquisadora: “a chamada “nacionalização” consiste em reinterpretar os textos da dramaturgia de qualquer época e país em função do “aqui” e “agora”, do momento histórico presente, daquilo que se supunha ser os rumos políticos do Brasil no início da década de sessenta”⁹⁴. Não perdendo de vista o contexto histórico que envolvia as discussões sobre teatro e política da época, a autora analisa as montagens desse período, chamando a atenção para *A Mandrágora*, de Maquiavel – “um êxito de público, mas perde muito em termos de impacto político” – e *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega – “que repõe de maneira mais contundente a questão política. Entretanto, a decodificação da analogia histórica exige certa intimidade com a matéria que se pretende representar”⁹⁵. E, em seguida, conclui: “Se não detém o papel de vanguarda, no período 62/64, a posição do Arena no teatro paulista continua sendo original. Mesmo levando peças estrangeiras, consegue, pelo acerto na escolha, ou pela sem-cerimônia da adaptação, manter-se colado à nossa realidade, preservando sua característica de teatro “engajado””⁹⁶.

E finalmente, Cláudia de Arruda Campos aborda a última fase do grupo, que “agora dá dimensão nova a dois gêneros dramáticos tradicionais: o musical e a peça de assunto histórico”⁹⁷. O Arena passa a contar narrativas históricas em uma cena que invoca “o espírito da revista musical, ainda de grande popularidade no Brasil entre as décadas de trinta e cinquenta, já pelo humor que decorre, em grande parte, da alusão a costumes e a acontecimentos próximos. Como

⁹⁰ (CAMPOS, 1988, p. 52)

⁹¹ “O presidente do CPC [Carlos Estevam] aponta para os artistas e intelectuais brasileiros três alternativas: o conformismo, o inconformismo e a atitude revolucionária. A atitude revolucionária está, claro, em assumir as exigências da verdadeira cultura popular”. (CAMPOS, 1988, p. 55)

⁹² (CAMPOS, op. cit., p. 55)

⁹³ Ver em CAMPOS, 1988, p. 55-56.

⁹⁴ (CAMPOS, op. cit., p. 56)

⁹⁵ (ibid., p. 60)

⁹⁶ (ibid., p. 61)

⁹⁷ (ibid., p. 72)

na revista, a crítica se reduz frequentemente ao nível da piada”⁹⁸. A autora foca exclusivamente na análise de *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*.

Em Zumbi, chama a atenção o desenvolvimento de uma cena coral, onde o elenco do Arena poderia junto contar a história. “No decorrer da peça, todos os atores podem fazer todos os personagens, que o espectador deverá reconhecer pela palavra, pelo gesto, pela postura, além dos índices oferecidos pela música e pela iluminação”⁹⁹. Essa desvinculação entre ator e personagem reforça um “desempenho épico e um caráter coletivo para a narração”¹⁰⁰, o que aproxima o trabalho de uma linguagem *brechtiana*. Outro elemento que salta os olhos “é a ausência de unidade de estilo. Cada cena é concebida como isolada e pode eleger, para atingir seus objetivos de expressão, qualquer gênero, do farsesco ao lírico”¹⁰¹. As músicas também seguiam esse tom, variavam o estilo para reforçar diferentes aspectos da dramaturgia¹⁰². Em geral, utilizava-se recursos de linguagem cênica advindos de “gêneros nobres” para se ressaltar a dor e a luta dos oprimidos – nesse caso, os negros – e de “gêneros baixos” para se tripudiar comicamente dos opressores – os brancos.

Mas Campos faz uma ressalva interessante e coloca que, se a estrutura da revista traz leveza e comicidade para a cena, seria um engano pensar que o Teatro de Arena pretendia se tornar politicamente mais leviano. Ela reconhece em sua estrutura formal um imenso parentesco entre “Arena Conta...” e o teatro político que se fazia na Europa na primeira metade do séc. XX.

O musical do Arena, antes de filiar-se a tradições populares nossas, inscreve-se, como versão brasileira, na linha de um teatro propaganda política em cuja ponta estão as atividades do *proletcult* soviético, que atinge sua realização mais acabada com o Teatro Proletário de Erwin Piscator e, ultrapassando o imediatismo da arte de agitação e propaganda, alcança a universalidade na obra de Bertold Brecht.

Coincidências entre formulações teóricas de Augusto Boal e outras de Brecht e Piscator permitem concluir que sua influência se faz presente no pensamento que dirige o Teatro de Arena.

No que agora nos interessa, ou seja, o espetáculo, basta acentuar, além da intenção didática que seguramente paga tributo às concepções internacionais do teatro político, a

⁹⁸ (CAMPOS, 1988, p. 83)

⁹⁹ (ibid., p. 79)

¹⁰⁰ (ibid., p. 79)

¹⁰¹ (ibid., p. 81)

¹⁰² Por exemplo: requintadas composições de Edu Lobo, com eventuais parcerias com Vinícius de Moraes, elaboradas a partir de uma pesquisa delicada sobre a musicalidade afro-brasileira, embalavam as cenas sérias dos negros. E para representar os brancos, um tosco “iê-iê-iê” jocoso. Ver em CAMPOS, 1988, p. 86-87.

forma geral da representação que pode perfeitamente ter-se inspirado, ainda que com mediações, na revista política de Piscator. (CAMPOS, 1988, p. 85)

Em *Tiradentes*, a inovação principal fica por conta da instauração definitiva do “Novo Sistema de Espetáculo e Dramaturgia Denominado de Sistema Coringa”. Boal, na edição de 1967 de *Arena Conta Tiradentes*, explica que “o sistema prevê a aplicação de quatro técnicas básicas: 1 – a desvinculação ator/personagem; 2 – o ecletismo de gênero e estilo; 3 – a narração coletiva; 4 – música como suporte de conceitos”¹⁰³. A proposta de *Tiradentes* previa que quem representasse o mártir preservaria uma interpretação psicologizada, com um acento *stanislavskiano*, enquanto os demais teriam tons mais farsescos e se utilizariam com abundância de recursos de linguagem pertencentes ao repertório do teatro épico. “O resultado é a constituição de dois planos distintos, quase uma peça dentro da outra. O herói, confinado à consciência que seu universo dramático lhe pode conferir, corre cego em direção à desgraça, enquanto o Coringa, integrante de uma realidade dramática diversa, manipula os dados, constrói cenas, move personagens de modo a demonstrar a exorabilidade do desastre. Num caso devemos sofrer com o protagonista o martírio não evitado. No outro, podemos considerar criticamente os fatos”¹⁰⁴.

Ao concluir a investigação sobre essas duas montagens, a pesquisadora não se mostra complacente com uma certa ingenuidade política presente no discurso que se tecia a partir daquelas práticas. A ilustração dos embates políticos, reforçados pelo uso contrastante de recursos de linguagem díspares, imprimiam um olhar maniqueísta da situação. Se glorificava a luta do derrotado mas não se questionava os motivos de sua derrota. Se cantava a liberdade mas não se respondia para que e para quem. Ao decorrer do texto, Campos se mostra sensível às dificuldades materiais, ao cerco da censura e ao panorama intelectual que contextualizava aqueles intentos. Mas insiste em uma leitura que pode perceber ali a ideia de que o palco é o “portador e doador da verdade”; haveria um “didatismo impositivo”. “Se desse modo o louvor da liberdade pela liberdade acaba por cair no meramente ideológico, ele pode ser lido também como expressão da recusa diante de um presente insatisfatório, o que é, de certa forma, fazer a crítica de uma realidade negativa. Não é, certamente, a atitude positiva pretendida pelos autores. E,

¹⁰³ (CAMPOS, 1988, p. 120)

¹⁰⁴ (ibid., p. 108)

malgrado eles, acaba sendo a melhor tradução do tempo confuso e dividido em que se contou Tiradentes, por presentificar ao mesmo tempo o anseio e a incapacidade de encontrar saídas”¹⁰⁵.

Visto o estudo de Campos, é possível criar uma primeira ponte entre os debates acerca do teatro político europeu e seus desdobramentos no teatro brasileiro. Com o objetivo de dar sequência ao argumento que veio se construindo na parte anterior, a ideia é estabelecer uma reflexão sobre a trajetória do Teatro de Arena – e, em seguida, sobre o CPC e o embate que havia entre eles – balizada nos conceitos já destacados enquanto se analisava o teatro europeu: das relações (de ruptura) com a tradição e da participação popular. E tal como fora empregado antes, ambos deverão iluminar duas perspectivas: a simbólica e a material.

O Teatro de Arena não desenvolveu uma linguagem cênica em rompimento com a norma estética que se experimentava nos demais teatros brasileiros da época. Ou se, em seu despojamento moderno, pode-se afirmar que há um projeto de renovação da cena brasileira, certamente não se pode dizer que não haviam outros grupos na mesma vanguarda¹⁰⁶. É possível verificar, analisando sua trajetória, algumas evidências sobre a linha moderna que seu teatro seguia: o nascedouro do grupo como oriundo da EAD; a aceitação tranquila do uso do “método stanislavski” – mesmo quando sistematizado por uma pedagogia estadunidense (Actor’s Studio), o que, sob uma ótica esquerdista, poderia ser visto como uma má influência imperialista; a utilização literal de Brecht como modelo a ser seguido – e, segundo Campos, Piscator poderia ser considerado também outra referência fundamental; entre outras. Ou seja, mesmo na fase nacional, e ainda que se pretendesse a utilização de técnicas contemporâneas¹⁰⁷ para que, com elas, se pudesse revolucionar a estética teatral, a história não era negada, o valor institucional do teatro era preservado. Como possibilidade de se inventar novas formas artísticas para ações politizadas, o que se poderia ressaltar é o “Sistema Coringa”, desenvolvido na última fase do grupo. Justo por se tratar de seu estágio mais maduro, e que se pese toda influência de Brecht em sua concepção, parece que ali reside um tipo de experiência mais ousada, que se lança no sentido de transcender os recursos mais convencionais do teatro político. Na análise desse sistema já é possível perceber os germens de uma pesquisa que Boal levará a cabo pelo resto da vida: o

¹⁰⁵ (CAMPOS, 1988, p. 116)

¹⁰⁶ Ver notas 77 e 78, págs. 59 e 60.

¹⁰⁷ Vale lembrar que, se *Eles não usam Black-Tie* é de 1957, a morte de Bertold Brecht se deu em 1956 “e nos anos seguintes sua obra é objeto de intensa divulgação”. (CAMPOS, 1988, p. 45)

Teatro do Oprimido. Uma nova metodologia para utilização de teatro com fins políticos que irá se difundir por todo o mundo¹⁰⁸.

“O “simpático” teatrinho da Rua Teodoro Bayma”¹⁰⁹, modesto em suas dimensões físicas e resultado de um empreendimento de pouca monta – que passou, inclusive, por diversas crises financeiras – não tinha, enquanto aparelho cultural, grandes pretensões sócio-políticas. A intenção era criar mais uma opção no circuito artístico-intelectual da cidade de São Paulo. Havia, sem dúvida, aspectos pioneiros: a proposta de um teatro moderno – em uma disposição espacial diferenciada; uma franca militância de esquerda – que decolou a partir da “fase nacional”; além da aposta no desenvolvimento de uma região da cidade que prometia, por conta de seus arredores, a possibilidade de se constituir ali um espaço de sociabilidade jovem e de vanguarda política e artística¹¹⁰. Mas de qualquer forma, tratava-se de um teatro, só isso.

É possível, sob a luz da discussão sobre o teatro político, em que se reivindica uma relação de ruptura com a tradição, entender, portanto, que o Teatro de Arena não é, a despeito do latente desejo de transformação política, uma experiência de total ruptura com a ordem. Em alguma medida, as experiências se acomodam em limites materiais e estéticos que, sob um olhar de um revolucionário mais extremado, estariam conformadas com a “super-estrutura”, logo, restritas a articular forças políticas com poder de fogo reduzido, pois, em última análise, seus meios de produção e recursos de linguagem estariam, mesmo que de forma menos intensa do que em experiências plenamente “alienadas”, comprometidos com os desígnios da “classe dominante”. O Arena produziria um forte discurso de esquerda, em sentido de luta e resistência, mas não passaria de um teatro moderno, ancorado na cultura institucional.

¹⁰⁸ Um pouco mais adiante, o Teatro do Oprimido será abordado com mais atenção.

¹⁰⁹ (JOSÉ RENATO, 1975 apud CAMPOS, 1988, p. 34)

¹¹⁰ “Ali perto ficava a Rua Maria Antônia, com o labiríntico edifício da Faculdade de Filosofia da USP entestando o Mackenzie e, atrás da Filosofia, a casa sede do Diretório Central dos Estudantes da USP (DCE-USP) e da União Estadual dos Estudantes, a UEE. Bem perto, na Rua Dr. Villanova, estava a Faculdade de Economia da USP e mais além, na General Jardim, a Escola de Sociologia e Política. Ainda por ali, mais para dentro do bairro de Higienópolis, havia a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Do outro lado da Consolação, na Rua Caio Prado, eram vizinhos o elegantíssimo Colégio Des Oiseaux e a Faculdade de Filosofia SEDES SAPIENTIAE. Por toda região, até o bairro de Santa Cecília, os edifícios de apartamentos e os casarões velhos abrigavam repúblicas de estudantes, pensões e pensionatos. (...) De um lado e outro da Consolação, várias livrarias e muitos, muitos bares (...) como o “Sem Nome”, então chamado “Quitanda”, que ficou mais tarde famoso como o primeiro auditório das composições de Chico Buarque.” (CAMPOS, 1988, p. 4)

No que se refere à participação popular – outro aspecto caro à discussão entorno do teatro político – se faz necessário aplicar um olhar cuidadoso sobre o que acontecia ali. Se, em termos materiais, a experiência não era marcada pela presença do “povo”, no que se refere ao seu aspecto simbólico, o mesmo não pode ser dito.

De fato, um teatro particular em meio a um reduto estudantil, situado entre Santa Cecília, Higienópolis e Consolação¹¹¹, não poderia arrebanhar um público popular que, em geral, faz domicílio em bairros afastados do centro e cujas atividades profissionais não permitem que ele circule, pelo menos em igual frequência, pelos circuitos culturais de esquerda da classe média jovem paulistana. E no que corresponde ao seu corpo de artistas, o Arena não tinha nenhum tipo de restrição *a priori*. A origem social do artista não era um critério para definir seu pertencimento ao elenco. Conviviam Dina Sfat e Milton Gonçalves. E não havia uma deliberação para se explorar essa informação social real do ator como catapulta para a criação de expressões transgressoras de cunho, digamos, performativo. Sfat e Gonçalves, enquanto membros do mesmo corpo de atores, cumpriam os mesmos expedientes, as mesmas funções e os mesmos papéis. Ou seja, poderia até haver atores e espectadores originários das classes trabalhadoras, mas eram esporádicos e não havia a pretensão de sistematizar uma maneira de incorporá-los em maior escala. Sob uma perspectiva material, o “povo”, no Teatro de Arena, pouco penetrava na constituição de sua equipe ou de seu público.

A partir da “fase nacional”, o nacionalismo enfático vem, inevitavelmente, atrelado à necessária representação da cultura popular. Embora houvessem divergências internas sobre as melhores formas de se construir essa representação – e a própria dissidência de Vianna Filho para formar o CPC passa por questões dessa ordem –, mesmo durante as montagens de textos estrangeiros, o que se propunha com vigor era a execução de um “projeto de um teatro nacional e popular, a fixação de um estilo brasileiro de representação”. Cláudia de Arruda Campos, em seu livro, transcreve um trecho de “O Teatro como Expressão da Realidade Nacional”, artigo publicado na Revista Brasiliense em 1959, de autoria de Gianfrancesco Guarnieri, que dá termos definitivos à questão:

Não vejo outro caminho para uma dramaturgia voltada para os problemas de nossa gente, refletindo uma realidade objetiva, do que uma definição clara ao lado do proletariado, das massas exploradas. (...) O único caminho será aberto pela análise dialético-marxista dos

¹¹¹ Considerados bairros de classe média-alta da cidade de São Paulo.

fenômenos, partindo do materialismo filosófico. Não há meio de fugirmos a uma definição político-ideológica se quisermos realmente, como artistas, expressar com exatidão o meio em que vivemos. (...) Nós autores jovens, determinados a criar uma nova dramaturgia, uma dramaturgia popular, não podemos ficar a tecer considerações sobre os males de um teatro de público tão restrito. Devemos continuar em nossa obra a fazer um teatro de temas populares, cantando as possibilidades, conquistas e lutas de nosso povo, impondo uma cultura popular, demonstrando à minoria que vai a teatro o que ela ignora, não perdendo oportunidades de uma vez ou outra realizarmos espetáculos para as grandes massas e, na prática, através de uma luta política, batalharmos pelas reivindicações mais sentidas de nosso povo, colocando entre elas o teatro. (GUARNIERI, 1959 apud CAMPOS, 1988, p. 49-50)

Independente de qual experiência estética estivesse em voga – dramas realistas de cunho marxista, farsas descomprometidas ou musicais épicos politizados – e em qual “fase” ela estivesse inclusa – “nacional”, “nacionalização dos clássicos” ou “Arena Conta...” – com maior ou menor ênfase, sempre haveria a utilização de algum recurso cênico que invocasse uma representação da cultura popular. E se, nesse sentido, a presença do “povo” era certa, sua ausência na plateia do teatro não era despercebida. Guarnieri e Boal não tinham ilusões; faziam teatro para “camadas burguesas inferiores”¹¹² e tentavam, com as condições que o Arena disponibilizava, criar estratégias para a constituição de um “teatro popular ideal”¹¹³.

Era nessa fissura, de uma arte popular que não faz arrimo em uma cultura de massas, onde penetrava a principal crítica do Centro Popular de Cultura - CPC, cuja criação visava, justamente, o empenho para se produzir uma “cultura popular revolucionária” capaz de corrigir esse desvio. Em artigo publicado na Revista Movimento da UNE, em 1962, poucos meses depois da fundação do CPC, Oduvaldo Vianna Filho expressa claramente sua insatisfação com os limites que os processos propostos pelo Arena teriam, enquanto possibilidades de se fazer um “teatro de ação”.

O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo: houve um raio de ação comprido e fecundo que foi atingido com excursões, com

¹¹² (CAMPOS, 1988, p. 48)

¹¹³ “O ideal de um teatro popular precisa ainda ser conquistado. Essa conquista deverá ser feita no terreno do político. Na presente conjuntura, teatro para o povo depende de inúmeros fatores, de inúmeras reivindicações populares ainda não atendidas. O povo necessita de teatro muito menos do que de hospitais, escolas, bibliotecas, alimentos, habitação. O teatro poderá servir a essas conquistas e por sua vez transformar-se em uma conquista popular”. (GUARNIERI) (CAMPOS, 1988, p. 49)

conferências, etc. Mas a mobilização nunca foi muito alta porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. O Teatro de Arena, esbarrando aí, não teve capacidade, naquele momento, de superar esse antagonismo. O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutiria em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo, mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado. (VIANNA FILHO, 1962 apud (BERLINCK, 1984, p. 14)

Tirando proveito de uma troca de diretoria da União Nacional dos Estudantes - UNE em 1962, Leon Hiszman, Carlos Estevam e Oduvaldo Vianna Filho, conseguiram emplacar, junto ao diretório central, a realização de um curso de filosofia e história¹¹⁴, que poderia servir como pedra fundamental da construção de uma ação cultural revolucionária, portanto, em serviço da “verdadeira” cultura popular. O curso conseguiu arregimentar cerca de 800 alunos e, a partir de negociações com o diretório, se fundou o Centro Popular de Cultura. Embora órgão cultural da UNE, tinha plena autonomia administrativa e financeira.

Em “O Centro Popular de Cultura da UNE”, Manoel Tosta Berlinck (1984) destrincha os caminhos percorridos por Estevam em “A questão da cultura popular” (1963) – espécie de manifesto *cepecista* –, delineando quais seriam as motivações filosóficas a serem perseguidas pelo CPC. A principal articulação intelectual é a contraposição de conceitos bem simples: das diferenças entre “arte do povo” (incluindo suas dimensões moderna - “arte popular” - e vanguardista - “arte desalienada”) e “arte popular revolucionária”. E, claro, com orientação incondicional para que se prevaleça, na prática, a incorporação da última.

A “arte do povo” seria aquela feita em “comunidades economicamente atrasadas”, que ainda não experimentam uma vida industrializada. Sua principal marca seria a de que o “artista não se distingue da massa consumidora”. Tratar-se-ia de um “ato de criação primário”, fruto de uma simples ordenação formal dos “dados mais patentes da consciência popular atrasada”¹¹⁵.

¹¹⁴ O curso foi ministrado pelo professor José Américo Peçanha. Essa ideia de acoplar um seminário teórico-político na instauração de um movimento artístico/cultural, já havia sido experimentada por Vianna Filho no processo de montagem de *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. Ver em BERLINCK, 1984, p. 15.

¹¹⁵ (BERLINCK, 1984, p. 33)

A “arte popular” seria distinta pois seu público receptor reside na cidade e, portanto, seus meios de difusão se utilizam da tecnologia presente na vida urbana para que sua comunicação possa atingir o nível das massas. São obras criadas por artistas profissionais e, portanto, se encontram em um “estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle”¹¹⁶. Ele encontra nessa categoria os fundamentos para a criação do que, em seguida, irá cunhar de “arte alienada”. “A arte popular não pretende operar transformações substanciais em seu público; tudo se passa como se a finalidade máxima desta arte fosse a de conservar o povo imobilizado no estado em que o encontra. Em suas múltiplas manifestações é sempre visível a presença da atitude escapista que diante dos conflitos do mundo só consegue resolvê-los fingindo que o mundo não existe com os seus conflitos”¹¹⁷.

Estevam reconhece que, em meio a “arte popular”, é possível encontrar uma “vanguarda cultural”¹¹⁸ capacitada – por conseguir realizar obras cujas disposições formais enfrentam forte oposição àquelas encontradas na “cultura alienada” – a reivindicar “um posto especializado” na luta histórica para se moldar uma “transformação substancial da sociedade”¹¹⁹ – nesse ponto da argumentação de Estevam, a alusão ao trabalho do Teatro de Arena não poderia ser mais direta. Se na “arte desalienada”, o discurso político e objeto estético estariam alinhados estreitamente com um sentido de luta e resistência popular, ela também não descumpriria com “as leis intrínsecas ao mundo da cultura”, não perturbaria sua ordem institucional – dever fundamental da revolução. “Em nenhum momento da sua luta contra a cultura alienada ela deixa de ser fiel às regras do jogo cultural, entre as quais está o princípio fundamental que considera os valores culturais como bens válidos e desejáveis por si mesmos. Estabelece assim expressa proibição quanto ao uso instrumental da cultura para a obtenção de fins extra-culturais”¹²⁰.

É aí que entraria o papel decisivo da “arte popular revolucionária”, única capaz de abalar o *status quo* cultural, coadunado com a manutenção do poder pela classe dominante. Só haverá uma real expressão popular na medida em que ela esteja profundamente comprometida com a

¹¹⁶ (BERLINCK, 1984, p. 33-34)

¹¹⁷ (ibid., p. 34)

¹¹⁸ (ibid., p. 41)

¹¹⁹ (ibid., 1984, p. 42)

¹²⁰ (ibid., 1984, p. 43)

luta de classes, onde o “povo”, ao se reencontrar com o poder que lhe fora usurpado, reestabelecerá a ordem cultural conforme sua verdadeira realidade. “Só há cultura popular onde se produz o processo que transforma a consciência alienada em consciência revolucionária, ativamente engajada na luta política”¹²¹.

O resultado é a formulação de um projeto estético vacilante, perdido em meio ao “movimento do conceito dialético”, o que, paradoxalmente, termina por resultar em uma teoria engessada, afogada em uma enormidade de pré-requisitos políticos. Dá-se a sensação de que a razão do engajamento é diretamente proporcional ao esvaziamento da pesquisa artística. É louvável o esforço de Manoel Tosta Berlinck em, a partir das análises sobre os postulados de Estevam, tecer uma teoria sensível às complexidades do tema. Ele reconhece a “contradição, sempre existente, entre qualidade e popularidade”¹²², já que, para se comunicar com o “povo”, a “arte revolucionária” necessitaria se aproximar dos elementos formais da “arte popular”. Se “a arte engajada pretende ser porta-voz dos interesses de uma comunidade”, ela tem de se “servir dos processos pelos quais o artista popular se faz ouvir e se torna representativo”¹²³. Mas se está concedido o direito de se utilizar das formas populares, é inalienável o dever de resignificá-las com um conteúdo revolucionário. A arte se caracterizaria então “pelo entendimento perfeito entre conteúdo e forma, pelo fluir espontâneo e perceptível do temático ao formal, pela união sóbria e saudável que se estabelece entre um e outro”¹²⁴. O problema é que, exceto pela ventilação ininterrupta de termos relacionados à gramática marxista, não fica claro, em nenhum momento, quem ou o que teria, de fato, legitimidade para decretar qual experiência popular, uma vez aferida por qual mensagem política, poderia ser consagrada como “arte revolucionária”. Na medida em que avança, o texto de Berlinck se embriaga com a retórica do manifesto *cepecista* e passa a pensar uma verdade a partir de seu próprio enunciado. Com todo respeito à capacidade de síntese do autor, mas a leitura sobre “A questão da Cultura Popular”, se não é tendenciosa, é, no mínimo, confusa.

Como um órgão ligado à UNE, o CPC não gozava de amplos recursos, muito pelo contrário. Olhando por esse lado, e levando em conta que foram apenas dois anos de duração, houve uma

¹²¹ (BERLINCK, 1984, p. 54)

¹²² (ibid., p. 72)

¹²³ (ibid., p. 70-71)

¹²⁴ (ibid., p. 72)

mobilização considerável, atingindo diversos resultados. Em termos de produção artística, foram inúmeras peças de teatro, o filme *Cinco Vezes Favela* (1962), shows musicais e a gravação do *long play O povo canta* (1963), publicação dos *Cadernos do Povo Brasileiro* (1962-64), além do oferecimento de cursos de diversas disciplinas, realização de festivais – destaque para o I Festival de Cultura Popular (1962) que lotou os salões da UNE do Rio de Janeiro e gerou forte animosidade com a Polícia Militar do Governo da Guanabara – a fundação de CPCs em outros estados¹²⁵ e a instauração de uma rede de contatos entre os Centros, para se cambiar informações, materiais didáticos, obras, festivais e criar mobilizações políticas com maior amplitude territorial, abarcando o âmbito nacional.

Mas tal como o Arena – “de quem era filho rebelde”¹²⁶ – o CPC também encontrava dificuldades para realizar plenamente seu projeto. Um exemplo relatado por Berlinck deixa isso bem claro. No início, havia somente algumas salas e o auditório do prédio da UNE disponíveis para se aprontar e apresentar os trabalhos – localizado na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Uma programação cultural que ficasse presa àquele endereço estabeleceria uma comunicação precária com a comunidade e reduziria drasticamente a interação com “as massas”. Com muito esforço de articulação política, o CPC conseguiu angariar uma carreta puxada por um jipe que, devidamente adaptada com sistemas de som e luz, serviria como um palco volante. Resolvido o problema de infraestrutura, é hora de *ir aonde o povo está*. A primeira experiência seria no Largo do Machado, ao ar livre, com uma apresentação musical de Carlos Lira e Carlos Castilho. Pois bem na hora do show, se apresentavam, do outro lado do largo, “dois imigrantes nordestinos, com uma viola e um berimbau, (...) e o público se interessou muito mais pela música dos nordestinos do que pela mensagem política do CPC transmitida através do balanço bossanovista de seus músicos”¹²⁷. Uma dura lição. As estratégias precisavam ser revistas.

O fato é que se tratava, fundamentalmente, de um movimento estudantil. Sem a aparelhagem da UNE, o CPC não sobreviveria. Se sua rede cobria amplos territórios, era sempre através das ligações entre os Diretórios Acadêmicos. As relações com movimentos sociais de base – sindicatos e ligas camponesas – não mantinham diálogos de média e longa duração. Se

¹²⁵ Em cidades como Fortaleza, Natal, Recife, João Pessoa, Salvador, Belo Horizonte, São Paulo, Santo André, Curitiba, Porto Alegre, Niterói, entre outras. Ver em BERLINCK, 1984, p. 30.

¹²⁶ (PRADO, 2009, p. 99)

¹²⁷ (BERLINCK, 1984, p. 77)

suas ideias influenciaram as criações de importantes artistas, eram jovens diletantes com ascendência social, em geral, mediana¹²⁸. Retomando o *Teatro Brasileiro Moderno* (2009), encontramos a transcrição de um trecho da última entrevista dada por Oduvaldo Vianna Filho antes de morrer, publicada em julho de 1974 no *Jornal do Brasil*. Em meio a escrita de sua última (e incompleta) peça – *Rasga Coração* – onde parece que o autor, em uma possível dimensão biográfica, sugere uma revisão crítica sobre sua própria trajetória pessoal –, o teatrista reconhece falhas e reelabora reflexões.

Você me pergunta se eu vi o resultado no trabalho do CPC. E eu lhe digo que quem aproveitou melhor o trabalho fomos nós, integrantes do CPC. Descobrimos que na horizontalização da cultura há necessidade, em primeiro lugar, de um trabalho de continuidade, e essa continuidade para nós não existia. Eu acho que realizei espetáculos teatrais em todas as favelas do Rio de Janeiro, mas devo ter realizado um ou dois em cada uma. Isso significa uma total descontinuidade e não tinha nenhum significado. Nós trabalhávamos em sindicatos, mas as condições do trabalho eram utópicas. Era paixão pela atmosfera, a paixão pelo encontro do intelectual com o povo e realmente, para nós, era incandescente, mas, ao mesmo tempo, muito romântico, e que informou muito mais a nós do que à massa trabalhadora. (VIANNA FILHO, 1974 apud PRADO, 2009, p. 100)

Em parte por conta das dificuldades materiais e institucionais, em parte pelas diferentes trajetórias que viriam a ser percorridas pelos artistas mais influentes do movimento e, em muito, pela repressão política cada vez mais acirrada¹²⁹, o CPC, com o desferimento do Golpe Civil-Militar de 1964, tem suas atividades encerradas.

¹²⁸ “O artista revolucionário popular poderia ser o indivíduo que mora na zona sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe, mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício dorme um mendigo adulto. Sente-se, então, compelido a renegar sua existência de “burguês de doirada tez” para juntar-se ao povo. Sua opção é moral. Sua ação política é um problema de honra e de doutrina. Realiza-se como atitude intelectual pacificadora de uma existência contraditória de escritor [ator/diretor] de classe média que mora em edifício altíssimo, observando o rico que porta um presunto e os andrajos que crescem na favela. Evangelicamente, ele mitifica o poder da conversão da palavra e seu movimento intencional passa a ser o de comover e culpar: comover pela denúncia da miséria, culpar pelo investimento na suposta consciência crítica e revolucionária do intelectual. (...) Uma *missão* assumida como tal: trata-se de um *dever*, de um compromisso com o povo e com a justiça vindoura – a revolução nacional e popular”. (HOLLANDA, 2004, p. 30)

¹²⁹ Berlinck narra um episódio exemplar ocorrido em 1963, no Rio de Janeiro, mais precisamente no Teatro Arthur Azevedo – um aparelho público localizado no bairro de Campo Grande. O CPC produziu nesse teatro uma programação formada por “peças com problemas sociais” que, aos poucos, passou a atrair cada vez mais o público da localidade para o teatro. Conta-se que a encenação de *A Grande Seara*, de Isaac Filho, “causou muita celeuma”, embora “reduzida ao campo do subúrbio”. Rapidamente as informações sobre “tanta celeuma” passaram dos “prefeitozinhos” de Campo Grande até o gabinete do Governador Carlos Lacerda. Um belo dia, o suburbano bairro amanheceu com o seu Teatro Arthur Azevedo arruinado em cinzas, contendo todo o cenário e figurino de *A Grande Seara* dentro. Todo o material se perdeu nas chamas desse misterioso incêndio ocorrido na sombra que antecede o alvorecer. E para arrematar, funcionários e artistas foram proibidos de adentrarem no local e *acusados* publicamente de serem comunistas. Ver em BERLINCK, 1984, p. 76.

O panorama político do Brasil dos anos sessenta, realmente, enseja terreno mais que fértil para o florescer de um teatro concebido em meio a discussões que bebiam no pensamento marxista e reivindicavam, de imediato, um posicionamento ativo frente a uma geopolítica bipolarizada. No início da década: o vislumbre de um Brasil moderno, que através de uma aliança entre o “povo” e uma “burguesia progressista”, se industrializaria e se veria, portanto, obrigado a enfrentar um processo revolucionário de socialização do poder pelo proletariado. No final da década: o acirramento de uma política autoritária, respaldada por um Golpe Civil-Militar de Estado apoiado pela elite conservadora, que encontra amparo em uma perspectiva econômica, grifadas as devidas acepções locais, com inclinações para o pensamento liberal. No cenário internacional, a Guerra Fria dava o tom da dramaturgia política a ser encenada no palco do mundo. A América do Sul era, nessa década e na subsequente, um intenso teatro de operações, território disputado ferozmente pelos dois principais jogadores do planeta: EUA e URSS. Guerra do Vietnã, socialismo cubano, “Maio de 68”, de fato, não havia como não responder ao debate, ainda que “por dizer sim todas as vezes em que se esquivava a dizer não”. O que tornava necessário a articulação de um discurso que travasse diálogo com essas narrativas. E para tal, se apropriar de seus métodos de apreensão do real, termos e vocábulos, era condição *sine qua non*.

Aa analogias entre o teatro político realizado na primeira metade do séc. XX na Europa e o que se experimentou no Brasil na década de 1960 são fartas. A começar pela base ideológica: o pensamento marxista com vista à luta de classes – mais uma vez, não cabe aqui tentar discernir que feito estaria realizando o projeto *marxista* em sua dimensão teatral plena, basta apenas reconhecer que a escolha dessa perspectiva de mundo enquanto matriz criativa era consensual. Os debates aludidos por Carlson e Piscator se reeditam na história brasileira. De um lado, uma pesquisa cênica política que, embora transmita um discurso transgressor em desalinho com as formas tradicionais, não nega a história da arte. De outro, a reivindicação de uma reforma cultural sumária; a nova arte “revolucionária” só encontraria fim e função quando feita pelo e para o “povo”. Trótski vs. Proletcult; Cena Popular vs. Teatro Proletário; Brecht vs. Luckács; e porque não, Boal vs. Vianna Filho e Teatro de Arena vs. CPC?

Claro, a sociedade brasileira, por conta de seus processos históricos particulares, reformula as experiências segundo suas próprias regras. O ímpeto nacionalista, por exemplo, além de aludir diretamente à cultura popular, é também intrínseco a um questionamento frente a uma produção

teatral que privilegiaria, enquanto “gênero nobre”, dramaturgias e encenações enquadradas na tradição do teatro europeu, logo, ainda carregadas do espírito da velha ordem que se desejava revolucionar. Perpassando por um debate mais específico, no que se referem às práticas da luta socialista, sublinhar a cor local poderia gerar conflito com desígnios internacionalistas. A esquerda brasileira, nesse período, não se constituía como um bloco unitário e diferentes correntes se ajustavam com discursos, ações – e cenas – variados. Mas, independentemente do alinhamento estratégico, nos casos em questão, havia uma proposição deliberada de inserir o fazer teatral nesse debate. Com maior ou menor grau de sucesso em cada empreitada, conhecendo o teatro junto ao proletariado ou fazendo política junto a uma “burguesia inferior”, tratava-se sempre de produzir um discurso cênico a partir de uma mesma narrativa histórica, que, como se percebe, é a que tem origem na Revolução Soviética e conhecerá seus estertores na queda do Muro de Berlim.

Augusto Boal foi o primeiro artista daquela geração a perceber, ainda no final da década de 1960, que, mesmo havendo, no período subsequente ao Golpe Civil-Militar de 1964, espaço para uma “pequena burguesia” seguir se posicionando a favor dos ideais de esquerda¹³⁰, seria necessário reconhecer a derrota – refletida na derrubada de João Goulart – fazer autocrítica e seguir pensando novas articulações políticas e, por conseguinte, novas formas artísticas. No artigo *A ambivalência do protesto no teatro e na canção no Brasil pós-1964*, o pesquisador Paulo Bio Toledo (2015) reflete, a partir da análise de algumas canções da fase “Arena Conta...”, sobre um dilema que recaía sobre a arte que era produzida no contexto “pós-golpe”: resistir à interrupção arbitrária das “experiências populares do período anterior” ou se entusiasmar com o alcance da indústria de massas e com o “sucesso de novas produções”. “Em um momento em que muitos de seus companheiros estavam defendendo a indústria cultural em formação ou

¹³⁰ Na introdução de “Cultura e Política, 1964-1969: *Alguns Esquemas*”, Roberto Schwarz faz alguns apontamentos a esse respeito: “Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente”. (SCHWARZ, 2014, p. 9) “Para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data [1964], e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom”. (SCHWARZ, 2014, p. 8).

inebriados com a “superação” propagandeada pela contracultura, [Boal] reconheceu a cisão operada pelo golpe e assumiu uma posição que colocava a derrota nos cálculos do pensamento sobre teatro. Era preciso seguir marcando posição, mas também mostrar a impossibilidade de continuar a ingenuidade do entusiasmo”¹³¹. Ainda que se tratassem de “incipientes experiências de controle do aparelho produtivo ou de contato vivo com as classes desfavorecidas no trabalho cultural”¹³² – e talvez Boal nem compartilhasse dessa opinião – o teatrista, no texto “Que pensa você da arte de esquerda?” (1968)¹³³, entende, segundo a leitura de Toledo, que com a “liquidação” dos CPCs e MCP¹³⁴, se encerrava qualquer possibilidade imediata de se “estabelecer trocas produtivas com os setores historicamente alijados da sociedade”, portanto, qualquer entusiasmo com a cultura “naqueles anos era equivocado e desmedido. (...) “O máximo que se tem conseguido fazer é incluir estudantes nas plateias”, o que, apesar de admirável para “vitalizar o teatro”, não levava em consideração que o contato produtivo com as classes desfavorecidas tinha sido interrompido em 1964”¹³⁵.

Com uma trajetória marcada, a partir de seu percurso no Arena, por um engajamento político incondicional, não demoraria para Boal se tornar alvo da repressão do Estado, que a partir do Ato Institucional nº 5 (AI-5) (1968), passou a gozar de maior respaldo jurídico e se institucionalizou definitivamente. Quando suas pesquisas com “teatro jornal”¹³⁶ no “Areninha”¹³⁷ começaram a dar sinais de que criariam alguma mobilização social mais expressiva, em 1972, o dramaturgo e diretor é preso, torturado e obrigado a se exilar no estrangeiro.

¹³¹ (TOLEDO, 2015, p. 188)

¹³² (ibid., p. 185-186)

¹³³ Publicado no programa da I FERIA Paulista de Opinião (1968).

¹³⁴ Movimento Popular de Cultura de Recife, órgão cultural ligado ao Governo do Estado de Pernambuco.

¹³⁵ (TOLEDO, 2015, p. 189)

¹³⁶ Começou com a utilização do Sistema Coringa como forma de encenar dramaturgias retiradas dos textos de notícias que saíam nos jornais. Diferentes matérias seriam feitas, cada qual, com uma das diferentes técnicas contidas no repertório do Sistema. Havia a expectativa de que, se o texto havia sido publicado no jornal, não poderia mais ser censurado. A tática funcionou e se estreou o espetáculo “Teatro Jornal – Primeira Edição” (1970), que, ao final de cada apresentação, propunha um debate entre artistas e público, onde eram disseminadas as técnicas do Sistema Coringa e se incentivava o uso das mesmas para a criação de outros “teatros jornal” afora. E, outra vez, a tática funcionou: “Dito e feito: após alguns meses de apresentações clandestinas e oficiais, formaram-se dezenas e dezenas de grupos de Teatro Jornal entre secundaristas, universitários, grupos da Igreja e coletivos de bairro, sempre com auxílio inicial dos artistas”. (LIMA, 2015 apud INSTITUTO BOAL, 2015, p. 73)

¹³⁷ “Uma nova sala de espetáculos, na sobreloja do teatro”, criada como uma expansão do Teatro de Arena, com a finalidade de abarcar, além de apresentações, ensaios, reuniões e oficinas. A necessidade espacial se conjugou com uma necessidade de expandir seu quadro de artistas e criar um segundo núcleo de trabalho. Ver em CAMPOS, 1988, p. 128 e 129.

Na América do Sul e mais tarde na Europa, aprofundando-se nas experiências, principalmente as mais tardias, que teve com o Teatro de Arena, Boal, aos poucos, dá forma ao trabalho que lhe rendeu amplo reconhecimento em todo mundo: o Teatro do Oprimido. A tônica engajada segue o mesmo brado de antes. Se “políticas são todas as atividades do homem”, e se o teatro é uma delas, “todo teatro é político”¹³⁸.

Passando em revista a carreira de seu pai como um todo, Julian Boal (2015), no Artigo *Sobre Diferentes Temas da Mesma Guerra*, pelo viés da filosofia política, considera que a metodologia do Teatro do Oprimido compreendia um avanço intelectual significativo em relação ao debate que estava posto nas décadas de 1960 e 1970. Se não se perde de vista, em hipótese alguma, por conta inclusive das marcas deixadas pelos processos históricos, o posicionamento de esquerda, há também um tipo de comprometimento com a luta que não permite se compadecer com seus equívocos. Com o Teatro do Oprimido, Augusto Boal poderia, diante de instituições, discursos e líderes históricos considerados, muitas vezes, como irretocáveis ou *mitológicos*, não se acovardar e, se achasse que fosse preciso, enfrentá-los e declarar lealdade a resoluções pautadas em padrões não pertencentes à ordem esquerdista hegemônica.

Este método baseado na mesma hipótese de confiança que está no fundamento tanto do marxismo quanto na pedagogia do oprimido, que os oprimidos podem fazer aquilo que a ordem lhes nega, que seja ou teatro ou a revolução, conheceu um êxito que o levou muito além do contexto que o viu nascer. Este contexto era o da luta contra a ditadura, mas também da crítica às formas políticas que eram hegemônicas na esquerda antes do golpe, principalmente o PCB [Partido Comunista Brasileiro]. Assim aonde o PCB apostava numa aliança de classes larga, contendo do campesinato ao grande industrial nacionalista, para alavancar a revolução nacional-popular contra o imperialismo *yankee*, Augusto Boal criticava essa noção de povo para propor a de Oprimido. Sem dúvida, o conceito ainda era vago mas pelo menos permitia pensar em grupos menores, em interesses mais específicos que não se fundiam sem mediações nenhuma numa figura fetiche, meio fantoche de um Povo abstrato sem nenhuma contradição interna. Aonde o PCB propunha uma disciplina rígida, o Teatro do Oprimido oferecia um trabalho coletivo sem mandantes, nem mandatários, aonde a especialização, fosse ela em revolucionário profissional, sempre seria um obstáculo de emancipação humana, afinal, como dizia Augusto Boal, “todos podem fazer teatro, inclusive os atores”. A centralidade do Partido era questionada posto que este não poderia possuir o monopólio da revolta, esta pertence a todos, se expressando em todos níveis, inclusive nos mais microscópicos, no chão do nosso cotidiano mais raso. Ao rigoroso encadeamento das fases da revolução, primeiro nacional-popular e burguesa para depois ser, enfim, proletária, o teatro-fórum respondia criando cenas em que o momento presente era apresentado como sendo o da bifurcação. O virtual devia pesar com todo seu peso sobre o real ao ponto de fazê-lo explodir e revelar todas as possibilidades escondidas em seu seio. Hoje não era mais um elo

¹³⁸ (BOAL, 1991, p. 13)

necessário na rigorosa cadeia levando de ontem até amanhã, mas um rio em suspensão no ar podendo recair em vários pontos e recriar assim outros leitos possíveis. (BOAL, 2015, apud INSTITUTO BOAL, 2015 p.151-152)

Em *Teatro do Oprimido*, publicado pela primeira vez em (1974, Augusto Boal (1991) reúne e revisa uma série de artigos seus, publicados entre 1962 e 1973. Constitui a “poética do oprimido” e arremata a metodologia do “Sistema Coringa”. Pelo que já se visitou da carreira do teatrasta até aqui, fazer alusão às ideias e práticas contidas ali seria pormenorizar conceitos já percorridos. Vale somente ressaltar que, nas suas conclusões a respeito de sua “experiência de teatro popular no Peru” (1973) – tomado por arroubos libertários – já se pode notar a existência do embrião do termo que, mais tarde, ele cunharia como “espect-ator”, que consagraria um dos principais fundamentos do método: a participação homogênea de todos os envolvidos enquanto produtores daquele teatro – “atores e não atores”. Em diferentes proposições formais, se guardaria sempre a mesma prerrogativa, de todos os envolvidos poderem (e deverem) igualmente atuar na peça, o que significaria que todos poderiam (e deveriam) atuar no mundo¹³⁹. Sob uma perspectiva formal, seus expedientes para construção de linguagem cênica política, talvez, mais difundidos são o “teatro do invisível”¹⁴⁰ e o “teatro fórum”¹⁴¹.

Na esteira dos questionamentos levantados por Augusto Boal no período pós-1964 – e pode-se pensar também na autocritica de Vianna Filho – sinalizados nos artigos de Paulo Bio Toledo e Julian Boal, de que haveriam discrepâncias entre discursos e ações no seio da arte engajada

¹³⁹ “A poética do oprimido é essencialmente uma poética da Liberação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! *Teatro é ação!*” (BOAL, 1991, p. 181)

¹⁴⁰ “Os atores devem interpretar seus personagens como se estivessem em um teatro tradicional representando para espect-atores tradicionais. No entanto, quando o espetáculo estiver pronto, será representado em um lugar que não é um teatro e para espectadores que não têm conhecimento de que são espectadores”. (BOAL, 2008, p. 11-12)

¹⁴¹ Trata-se de montar um espetáculo a partir de um tema pertinente à realidade política em questão – pode ser um assunto garimpado pelo “teatro do invisível” – cuja dramaturgia preveja a ilustração de um conflito, mas, em sua forma original, não propõe como ele se resolve. Se cria então uma estrutura cênica que apresenta e desenvolve o conflito, mas bem no momento em que ele teria sua resolução, a cena é interrompida – há sempre um “coringa” que faz a vez de mestre de cerimônias – e começa o fórum propriamente dito, onde todos os “espect-atores” presentes discutem saídas para o problema. Cada vez que uma pessoa faz uma proposta, ela é requisitada a resolvê-la em cena, mediante atuação direta na encenação. Para cada proposta, uma nova interrupção e feitura de uma nova resolução cênica. O objetivo não é, necessariamente, escolher qual final melhor se encaixaria na dramaturgia original. A ideia é, a partir das hipóteses de resolução levantadas/encenadas, suscitar um debate e criar um amplo (e corporal) envolvimento com o tema fictício, como um ensaio da maneira como cada um irá se portar diante da mesma situação, quando encarada na realidade fora do teatro. Ver em BOAL 2008, p. 27-33.

brasileira na década de 1960, a pesquisa se volta para dois livros que, embora tenham focos voltados mais especificamente para literatura, se debruçam sobre as relações entre cultura e política no Brasil durante esse período: *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*, originalmente tese de doutorado em Letras de Heloísa Buarque de Hollanda (2004), e *As ideias fora do lugar*, coletânea de ensaios crítico teóricos de Roberto Schwarz (2014). Como forma de encerrar o raciocínio que percorre a análise desta matéria – teatro político, com maior ênfase no caso brasileiro – se confiará nos mesmos parâmetros analíticos utilizados durante todo o decorrer dessa parte da investigação. Dessa forma, mantém-se os critérios de recolhimento dos recortes teóricos ajustados com o que se interessa e dá-se organicidade ao fechamento da linha de raciocínio. De modo que se voltará às mesmas balizas: rejeição da tradição – cuja discussão se dá em torno, principalmente, do ímpeto nacionalista enquanto possibilidade de ruptura das amarras colonizadoras e imperialistas – e a participação popular – cuja o dilema recai sobre a incapacidade que os meios institucionais de produção cultural teriam para incluírem efetivamente os segmentos populares nas mobilizações político artísticas que eram reivindicadas.

Em seu estudo, Heloísa Buarque de Hollanda examina a maneira como a cultura, mais precisamente a literatura, se insere no debate político brasileiro dos anos sessenta e setenta. A autora se interessa, em particular, pela análise de experiências que se mobilizaram a partir de um espírito revolucionário “cepecista”, ou por seu “suposto adversário”, a vanguarda experimentalista, que a professora divide em dois momentos: a “explosão anárquica do tropicalismo” e a perspectiva “vitalista” da “poesia marginal”¹⁴² – este último se trata de um movimento literário ocorrido nos anos setenta, logo, fora do escopo principal da investigação, portanto, não será destacado.

No que se refere ao projeto *cepecista*, Hollanda é muito precisa ao apontar que, no cerne da proposta, existe uma contradição inescapável. Por um lado, os artistas e os intelectuais “populares revolucionários” devem se colocar “ao lado do povo”, devem “assumir um compromisso de “clareza com seu público””, o que os colocam em uma relação “paternalista”, escamoteando “as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses. A necessidade de um “laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas” deixa patente as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e *povo*.

¹⁴² (HOLLANDA, 2004, p. 14)

Esse esforço de adestramento resulta inútil, pois, (...) a doutrina que se defende exige a linguagem do intelectual”¹⁴³. Artisticamente, se desenvolvem, então, estilizações “provincianas e arcaicas”, algo “travestido de povo”, mas fruto do desenvolvimento da “linguagem do intelectual”. E por outro lado, este labor em se “adestrar à sintaxe das massas” acaba por exigir que o poeta tenha que trabalhar com um vocabulário que não lhe pertence. Ele justamente “abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho – seu único engajamento possível – em favor de um mimetismo que não consegue realizar (...). Produz, então, uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática”¹⁴⁴. Sob uma perspectiva teórica rigorosa – e vale lembrar que Carlos Estevam não demandava menos que a realização de uma “arte popular revolucionária” – o projeto é indefectível. Se a sintaxe é burguesa, não há comunicação popular. E quanto maior o esforço de se popularizar a comunicação, menor é a possibilidade de se estruturar uma sintaxe burguesa.

Se o CPC não conseguia realizar plenamente seu projeto, sua contribuição para que se predominasse a formação de um ideário de esquerda na cena cultural da década de 1960 é crucial. Daqueles “jovens com dedos em riste” que pretendiam ensinar a um “povo que olhava embasbacado” como se faz uma revolução do proletariado de verdade, daquela tentativa “de enfiar Engels por dentro da goela do Pavão Misterioso”¹⁴⁵, restou uma herança intelectual que impregna o pensamento/fazer artístico, inclusive, no período pós-golpe. Ainda que “mal visto, desfocado e esquematizado”¹⁴⁶, o “povo” voltou a ser “entrevisto” na paisagem cultural brasileira.

Mas os militares não pouparam o CPC, dentre uma série de outros movimentos de base (ou que, pelo menos, almejassem essa condição). Após 1964 “a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – e a ser consumida por um público já “convertido” de intelectuais e estudantes de classe média”¹⁴⁷. Não demoraria para que essa situação fosse tensionada¹⁴⁸. Heloísa Buarque de Hollanda já percebe no

¹⁴³ (HOLLANDA, 2004, p. 23)

¹⁴⁴ (ibid., p. 30)

¹⁴⁵ (ibid., p. 33)

¹⁴⁶ (ibid., p. 33)

¹⁴⁷ (ibid., p. 35)

¹⁴⁸ Como já foi notado por Paulo Bio Toledo e Julian Boal, quando referidos a discursos e práticas de Augusto Boal no final da década. Ver págs. 76 e 78.

Show Opinião¹⁴⁹ (dezembro de 1964) o apontamento de uma transição que começa a ocorrer entre a arte engajada que se fazia até então para novos modos de subversão da ordem cultural. O espetáculo “preserva os principais traços do populismo”, mas já se mostra inseguro sobre suas certezas e exposto às suas ambiguidades inerentes¹⁵⁰. Por essa época surge o termo “esquerda festiva”: conserva-se a postura transgressiva, porém se critica o “tom grave e nobre da prática e do discurso político que caracterizava e definia a ação cultural da geração anterior. (...) Trata-se de uma esquerda que passará a criticar o discurso reformista e nacionalista do PC [Partido Comunista], absorvendo informações do processo de guerrilha revolucionária latino-americana e dos movimentos jovens que marcam as inquietações políticas em diversos países do ocidente e do leste na segunda metade dos anos 60”¹⁵¹. Realmente, o termo “festa”, ainda que imbuído de toda carga subversiva que puder, não parece combinar com preceitos *cepecistas* mais estreitos. Para a autora, fica muito claro que, na medida em que, no campo da política, a ideologia desenvolvimentista passa a ser posta em xeque – e o xeque-mate pode ser a derrubada de João Goulart – a vanguarda artística que vingava desde meados da década de 1950¹⁵² – tendo como, talvez, seu principal expoente dramaturgico/teatral a peça *Eles não usam Black Tie* – perde, progressivamente, seu prestígio.

É nessa crise onde o “Tropicalismo”¹⁵³ constrói seus alicerces. Não se conforma, em absoluto, com um posicionamento de direita, mas também se mostra visivelmente descrente de que haja real eficácia no discurso da esquerda ortodoxa. A postura transgressora de seus artistas

¹⁴⁹ Show musico teatral dirigido por Augusto Boal e contendo no elenco original os músicos Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão.

¹⁵⁰ Hollanda menciona um momento do espetáculo onde as tensões contidas em um arranjo que previa uma “aliança de classes” para a mobilização de uma luta política comum ficam expostas. Já se trata de um elenco que conta com dois negros do “subúrbio” e uma branca de Copacabana. E um pouco antes de Nara Leão cantar *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas* de Vinícius de Moraes e Carlos Lira, há um diálogo, transcrito pela autora, onde a condição social de Leão é questionada por Zé Kéti e João do Vale. Criada sob as dádivas da “princesinha do mar”, teria ela bravura para encarar uma ação política em favor do “povo”? A garota não tinha dúvida: “Mais do que nunca é preciso cantar”. Ver em HOLLANDA, 2004, p. 38-39.

¹⁵¹ (HOLLANDA, 2004, p. 38)

¹⁵² A autora analisa com maior acurácia, justo por se tratar de literatura, o movimento Concretista.

¹⁵³ “Tropicalismo” não pode ser considerado propriamente um movimento artístico, se muito – tal como classifica Roberto Schwarz – um “estilo”. Existem três trabalhos realizados em diferentes campos – artes plásticas, música e teatro – que podem ser considerados seus exemplos paradigmáticos: A obra (ou o conjunto de “penetráveis” conjugados) de Hélio Oiticica intitulada de *Tropicália*, de 1967; a montagem da peça *O Rei da Vela*, texto de Oswald de Andrade e direção de Zé Celso, montado pelo grupo Oficina em 1967; e o disco *Tropicália*, composto por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Rogério Duprat, Os Mutantes, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Gal Costa e Nara Leão, lançado em 1968.

se daria pela radicalização de uma “crítica comportamental” que privilegiaria “a intervenção múltipla, “guerrilheira”, diversificada e de tom anarquista nos canais do sistema”¹⁵⁴.

[O Tropicalismo] atualiza uma crise que é em muito a crise da linguagem imediatamente informada pelo marxismo e em muito a crise de uma perspectiva de Futuro. E a desconfiança do Tropicalismo em relação ao discurso teórico da esquerda não diz respeito apenas ao populismo reformista. Ou seja: a atitude tropicalista, embora seja de descrença a respeito do populismo, não se faz por uma opção mais radical ou menos vulgar *dentro* dos pressupostos marxista-leninistas. Dizia Caetano [Veloso] aos estudantes de esquerda que vaiaram sua apresentação da música *É proibido proibir* que eles eram tão fascistas como as pessoas que invadiram o teatro onde se apresentavam a peça *Roda Viva* para bater nos atores; que estavam policiando a música brasileira, que não estavam entendendo nada e que se fossem em política como mostravam ser em estética estaríamos “fritos”: “é essa a juventude que quer tomar o poder...”. O problema do Tropicalismo não é saber se a revolução brasileira deve ser socialista-proletária, nacional-popular ou burguesa. Sua descrença é exatamente em relação à ideia de tomada de poder, a noção de revolução marxista-leninista que já estava dando provas, na prática, de um autoritarismo e de uma burocratização nada atraentes. Recusava, portanto, o Tropicalismo, a esperança no Futuro prometido como redentor. “Eles só falam no dia de amanhã / só vivem o que dizem / o dia de amanhã”. O tropicalismo começa a sugerir uma preocupação com o *aqui e agora*, começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente. Será inclusive por esse aspecto da crítica comportamental, pelo deboche diante das atitudes “bem comportadas”, que Caetano e Gilberto Gil acabarão exilados pelo regime militar. (HOLLANDA, 2004, p. 69-70)

A discussão proposta por Heloísa Buarque de Hollanda trava diálogo direto – inclusive por meio de citações – com o artigo *Cultura e Política, 1964-1969: Alguns Esquemas* de Roberto Schwarz (1970), que, como o título já sugere, se debruça sobre o mesmo objeto que a pesquisa da professora. Mas se Hollanda parece se satisfazer com o impacto político expresso nos “corpos anárquicos” dos “tropicalistas”¹⁵⁵, Schwarz já será mais exigente com suas posturas ambíguas, cujo trânsito por uma via de mão dupla, sob seu olhar, criaria campos de transgressão mas, ao mesmo tempo, não constituiria territórios de resistência.

¹⁵⁴ (HOLLANDA, 2004, p. 71)

¹⁵⁵ “As preocupações com o corpo, o erotismo, a subversão de valores e comportamentos apareciam como demonstração de insatisfação com um momento onde a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade. O circuito fechado e viciado em que a classe média informada juntava-se para falar do “povo” não produzia mais efeito”. (HOLLANDA, 2004, p. 70-71). Colaborando com sua visão, a autora transcreve uma fala de Zé Celso, que lhe havia concedido uma entrevista em 1978: “Sobre a tropicália o Roberto Schwarz faz um artigo mitificado e sagrado que não consegue entender bem o que estava se passando, porque ali estava sendo falada uma linguagem do corpo que fica difícil de ser percebida dentro da cabeça do marxismo tradicional”. (CORREA, 1978 apud HOLLANDA, 2004, p. 70)

Se a esquerda vivia seus dilemas, a direita também não se estabelecia em um bloco totalmente integrado. A modernidade almejada pelo projeto desenvolvimentista não era repudiada pela perspectiva liberal. Nesse sentido, pode-se dizer que segmentos mais conservadores da sociedade brasileira não encontrariam amparo em nenhum dos lados. Ou melhor, independente do regime que predominasse, ele fatalmente teria que conviver com formas de sociabilidade tradicionais, forjadas ao longo de processos históricos de maior duração. Segundo Roberto Schwarz, com a instauração do governo civil-militar em 1964, o que se percebe, “sistematizando um pouco”, é a combinação “do moderno e do antigo; mais precisamente, das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa mais antiga – e obsoleta – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições”¹⁵⁶. Se o golpe era “a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei, etc.”¹⁵⁷, o governo que resultara desse processo “não era atrasado. Era pró-americano e antipopular, mas moderno. Levava a cabo a integração econômica e militar com os Estados Unidos, a concentração e a racionalização do capital. Neste sentido o relógio não andara para trás, e os expoentes da propriedade privada rural e suburbana não estavam no poder”¹⁵⁸. Nossos “tecnocratas cosmopolitas” do novo regime – por suposto, conformados com a ordem – não teriam lá grande interesse em decorar o hino nacional, fazer “a hinterlândia marchar” e, quiçá, nem rezar o terço, mas sim em assistir “Hair”, “Marat-Sade” “e mesmo Brecht” nos sofisticados circuitos internacionais da arte contemporânea – Londres, Paris e Nova York. E “quando marchavam pelas ruas contra o comunismo, em saia, blusa e salto baixo, as damas da sociedade não pretendiam renunciar às suas toaletes mais elaboradas”¹⁵⁹.

Segundo o autor, é essa experiência anacrônica, regulada por uma lógica própria, que servirá como matéria prima para a criação de “um estilo artístico importante, o *tropicalismo*”¹⁶⁰.

Talvez se possa dizer que o efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de *Finnegans Wake*, cena ao mesmo

¹⁵⁶ (SCHWARZ, 2014, p. 23)

¹⁵⁷ (ibid., p. 20)

¹⁵⁸ (ibid., p. 21)

¹⁵⁹ (ibid., p. 21)

¹⁶⁰ (ibid., p. 24)

tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a plateia. (...) São muitas ambiguidades e tensões nesta construção. O veículo é moderno e o conteúdo é arcaico; por outro lado, o passado é nobre e o presente é comercial; por outro lado, o passado é iníquo e o presente é autêntico etc. (...) Sistematizando: a crista da onda, que é, quanto à forma, onde os tropicalistas estão, ora alinha pelo esforço crítico, ora pelo sucesso do que seja mais recente nas grandes capitais. Esta indiferença, este valor absoluto do novo, faz com que a distância histórica entre técnica e tema, fixada na imagem-tipo do tropicalismo, possa tanto exprimir ataque à reação quanto o triunfo dos netos cidadãos sobre os avós interioranos, o mérito irrefutável de ter nascido depois e ler revistas estrangeiras. Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração. Uma ambiguidade análoga aparece na conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado, cujos resultados podem facilmente ser conformistas, mas podem também, quando ironizam o seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente. Aliás, a julgar pela indignação da direita (o que não é tudo), o lado irreverente, escandaloso e comercial parece ter tido, entre nós, mais peso político que o lado político deliberado. (...) Diante de uma imagem tropicalista, diante do disparate aparentemente surrealista que resulta da combinação que descrevemos, o espectador sintonizado lançará mão das frases da moda, que se aplicam: dirá que o Brasil é incrível, é a fossa, é o fim, o Brasil é demais. Por meio destas expressões, em que simpatia e desgosto estão indiscerníveis, filia-se ao grupo dos que têm “senso” do caráter nacional. Por outro lado, este clima, esta essência do imponderável do Brasil, é de construção simples, fácil de reconhecer ou produzir. Trata-se de um truque de linguagem, de uma fórmula para visão sofisticada, ao alcance de muitos. (...) Noutras palavras, para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução cristalizou, ou por outra ainda, com o *resultado* da anterior tentativa fracassada de modernização nacional. (SCHWARZ, 2014, p. 24-27)

Ao encerrar o artigo, Schwarz conclui que, independente da corrente estética que estivesse em vigor, tratava-se sempre do desenvolvimento de uma “linguagem exclusiva”, que embora tenha, em muitos momentos, refletido “a situação dos que ela exclui” e “tomado seu partido”, contribuía, inevitavelmente, “para a consolidação do privilégio”. A cultura brasileira, nos anos sessenta, “não atingirá, com regularidade e amplitude, 50 mil pessoas, num país de 90 milhões”¹⁶¹. O preço da revolução não é barato e sua finalidade é “expropriar os meios de produção e garantir trabalho e sobrevivência digna aos milhões e milhões de homens que vivem na miséria”. Se os intelectuais de esquerda “eram muito mais anticapitalistas de elite que propriamente socialistas”¹⁶², porque a revolução se interessaria por eles? Quando os artistas e intelectuais de fato se encontraram na beira do abismo social que os separava do “povo”, se viram obrigados a reformular suas razões, o que implicaria, necessariamente, em refrear seus

¹⁶¹ (SCHWARZ, 2014, p. 45)

¹⁶² (ibid., p. 46)

ímpetus revolucionários. O olhar pragmático de Roberto Schwarz não deixa margem para ingenuidades. “A história não é uma velhinha benigna”¹⁶³.

Retomando o argumento central dessa parte da pesquisa, apoiando-se em um de seus parâmetros de análise basilares, nesse ponto, já é possível concluir, seguramente, que não há efetiva participação popular nos processos entendidos até aqui como constituintes de uma arte politicamente engajada no Brasil da década de 1960. Sublinhados o cepticismo de Schwarz e o encantamento de Hollanda, o “povo”, exceto por esporádicas situações, se torna objeto de perversa ironia, permanece alheio a um processo cuja finalidade, sobretudo, seria voltada para os seus interesses. Não representa e não se vê representado duplamente: em primeiro lugar porque se encontra diante de um arranjo de signos que está relacionado com códigos de linguagem pertencentes a uma cultura que lhe é estranha e, em segundo lugar, porque, simplesmente, não tem dinheiro para frequentar os circuitos artísticos onde essas representações são apresentadas. Suas condições socioeconômicas lhe impõem uma dupla limitação: faltam-lhe *expertise* e recursos necessários tanto para se inserir no ramo artístico profissional quanto para manter-se um assíduo e inteirado consumidor de cultura. De modo que, naquele contexto, os segmentos populares não estavam inclusos nem no palco nem na plateia. “Proletariado”, “povo” e “classe trabalhadora”, ou “oprimido”, “minoría” e “marginal”, sua presença não passava do campo do simbólico. Que se dê os respectivos méritos aos que lutaram como podiam por suas causas e que se reconheça seus êxitos e os ganhos que a sociedade brasileira possa ter logrado em diferentes aspectos de sua constituição, mas, materialmente, as transformações ocorriam em um espectro social muito restrito, e seus protagonistas se enquadravam em arquétipos que, se muito, variavam entre o intelectual militante dos arredores da Rua Maria Antônia e o artista *desbundado* do pír de Ipanema.

Sobre o outro alicerce da argumentação – das relações de ruptura com a tradição – vale a pena passar levemente os olhos sobre outros dois artigos de Schwarz, *As ideias fora de lugar e Nacional por subtração*. Se a expressão “do nacional” fora – mais uma vez na história – utilizada como argumento para uma retórica revolucionária, as discussões a respeito da “cópia” colocadas pelo professor problematizam a questão. Seu ponto de vista auxilia a compreensão de que a busca por uma “original” cultura brasileira acarreta em um paradoxo: retira-se tudo que é

¹⁶³ (SCHWARZ, 2014, p. 46)

estrangeiro, mas espera-se que esse resíduo esteja submetido a uma ordem universal – evidentemente, respaldada em pensamentos e experiências ocorridos *além-mar*. A autenticidade do local é submetida a parâmetros de legitimação exteriores, de forma que a análise perde seu eixo e produz resultados anômalos e contraditórios.

Em *As ideias fora de lugar* (1972), Roberto Schwarz, tomando como ponto de partida uma discussão em torno do abolicionismo na segunda metade do séc. XIX, reflete sobre “a disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu”¹⁶⁴. Na introdução, o autor remonta brevemente o quadro social do Brasil da época, “um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo, por um lado, e por outro do mercado externo”. De maneira que era inevitável a presença de um raciocínio econômico burguês – “a prioridade do lucro, com seus corolários sociais” – convivendo com “o fato “impolítico e abominável” da escravidão”. E mesmo que se pudesse dizer que os ideais de liberdade e igualdade, na Europa, também não passavam de “ideologia”, “lá correspondiam às aparências, encobrindo o essencial – a exploração do trabalho”. Aqui as ideias seriam “falsas num sentido diverso, por assim dizer original”¹⁶⁵.

O estudo racional do processo produtivo, assim como a sua modernização continuada, com todo o prestígio que lhes advinha da revolução que ocasionavam na Europa, eram sem propósito no Brasil. Para complicar ainda o quadro, considere-se que o latifúndio escravista havia sido na origem um empreendimento do capital comercial, e que portanto o lucro fora desde sempre o seu pivô. Ora, o lucro como prioridade subjetiva é comum às formas antiquadas do capital e às mais modernas. De forma que os incultos e abomináveis escravistas até certa data – quando esta forma de produção veio a ser menos rentável que o trabalho assalariado – foram no essencial capitalistas mais consequentes que nossos defensores de Adam Smith, que no capitalismo achavam antes de tudo a liberdade. Está-se vendo que para a vida intelectual o nó estava armado. Em matéria de racionalidade, os papéis se embaralhavam e trocavam normalmente: a ciência era fantasia e moral, o obscurantismo era realismo e responsabilidade, a técnica não era prática, o altruísmo implantava a mais-valia etc. (SCHWARZ, 2014, p. 49-50)

Para Schwarz, a chave de compreensão deste tipo de distorção encontra eco na formação social que “a colonização produziu, com base no monopólio da terra”. E se, para o autor, “a escravidão não era o nexa efetivo da vida ideológica”, o principal ponto de interesse reside nas relações de sociabilidade da “multidão de homens livres”, “nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um

¹⁶⁴ (SCHWARZ, 2014, p. 48)

¹⁶⁵ (ibid., p. 48)

grande. O agregado é sua caricatura”¹⁶⁶. O “*favor*” ganha poder normativo. Exceto pela regulação das relações produtivas de base, “essa assegurada pela força”, o “*favor*” passa a reger mediações em toda parte, na “administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte, etc.”, mesmo “profissionais liberais” e “qualificações operárias, como a tipografia”, dependiam do “*favor*” para exercerem suas funções. A segurança da propriedade do pequeno proprietário, a garantia do posto de trabalho do funcionário; “*o favor é a nossa mediação quase universal*”¹⁶⁷.

O escravismo desmente as ideias liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão particular. O elemento do arbítrio, o jogo fluido de estima e autoestima a que o favor submete o interesse material, não podem ser integralmente racionalizados. Na Europa, ao atacá-los, o universalismo visara o privilégio feudal. No processo de sua afirmação histórica, a civilização burguesa postulava a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho etc. – contra as prerrogativas do *Ancien Régime*. O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais. Entretanto, não estávamos para Europa como o feudalismo era para o capitalismo, pelo contrário, éramos seus tributários em toda linha, além de não termos sido propriamente feudais – a colonização é um feito do capital comercial. (...) *Adotadas as ideias e razões europeias, elas podiam servir e muitas serviam de justificação, nominalmente “objetiva”, para o momento de arbítrio que é da natureza do favor*”. (SCHWARZ, 2014, p. 51-52)

Desse “disparate” surgem anomalias. Passa-se a ser comum “legitimar o arbítrio por meio de alguma razão “racional””¹⁶⁸. Um favorecido não se esquivava de engrandecer seu benfeitor por meio de qualificações adeptas de uma moralidade moderna. Mas se todos reconheciam o louvor, tanto do “agradecimento” quanto do “favor”, “a compensação simbólica podia ser um pouco desafinada, mas não era mal-agradecida”. E certamente era “desafinada” em relação aos ideais liberais mas justa em relação ao “favor”. Schwarz insiste que a crítica ao liberalismo enquanto armadilha ideológica, nesses casos, não se aplica, pois suas ideias “não descrevem sequer falsamente a realidade, (...) não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria”¹⁶⁹, mas estão subjugadas a uma norma que se acomoda na “ordem dos relevos sociais”, parte do “sabido” pressuposto de que, se foi filosofado na Europa, é “superior”, “e liga-se ao momento expressivo, de autoestima e fantasia, que existe no favor. (...) Assim, com método, atribui-se independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade

¹⁶⁶ (SCHWARZ, 2014, p. 50-51)

¹⁶⁷ (ibid., p. 51)

¹⁶⁸ (ibid., p. 53)

¹⁶⁹ (ibid., p. 53)

ao privilégio etc.”¹⁷⁰. Ora, se essas ideias se tornam um despropósito, “deixam também de enganar”.

No que concerne às relações entre cultura e política, os desajustes entre ideia e prática ressoavam, no mesmo (des)compasso, nos dois campos. Se a forma de produção calcada no “trabalho compulsório atravessou impávida a Colônia, Reinados e Regências, Abolição [e] a Primeira República”¹⁷¹, “o ritmo de nossa vida ideológica”, inclusive por conta do alto grau de dependência com a sociedade europeia, variou por diferentes andamentos. “Um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barrocas, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social”¹⁷². Se debruçar sobre a história brasileira significa, então, trilhar caminhos cuja guia, se não estiver ciente desses deslocamentos, pode se dirigir para resoluções que, independente do rigor intelectual, não serão coerentes com a realidade. Diante desses desvirtuamentos, a leitura desse artigo, para além de sua contribuição teórica inerente, serve como um lembrete: com as ideias fora de lugar, o eixo da prática/análise perde seu centro e seus resultados passam a ser submetidos a regras diversas das que foram previstas originalmente.

Em um ensaio com o intuito de problematizar uma noção de “genuína cultura brasileira”, Roberto Schwarz, em *Nacional por Subtração* (1986), retoma, em sua introdução, o conceito discorrido quatorze anos antes, no seu artigo aludido aqui nos parágrafos anteriores. Confessa que em sua carreira, com mais de vinte anos como professor, se acostumou a transitar intelectualmente por diferentes linhagens críticas – “impressionismo, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e agora teorias da recepção” – com a sensação – “decepcionante” – de que as passagens entre as escolas não correspondiam “ao esgotamento de um projeto; no geral [elas] se [devem] ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte”¹⁷³. Se as mudanças não correspondem a movimentos internos, o que era para ser um mergulho no conhecimento, torna-se um fetiche pela “novidade terminológica e doutrinária”. Ocorre que “percepções e teses notáveis são decapitadas periodicamente, e problemas a muito custo identificados e assumidos

¹⁷⁰ (SCHWARZ, 2014, p. 53)

¹⁷¹ (ibid., p. 59)

¹⁷² (ibid., p. 59)

¹⁷³ (ibid., p. 82)

ficam sem o desdobramento correspondente”¹⁷⁴. Essa inadequação criada por um “ritmo da mudança” que não concede o devido tempo para que as produções/ideias possam amadurecer, gera um “inconveniente real”, tomado pelo autor como “*fato*”. O que torna razoável que alguém, “consciente desse prejuízo”, refugue peremptoriamente o compromisso com esses ferramentais, na medida em que entende que “basta não reproduzir a tendência metropolitana para alcançar uma vida intelectual mais substantiva”¹⁷⁵ – segundo o autor, uma ilusória conclusão. Entretanto, é desse tipo de pensamento, com grande circulação “na boca dos nacionalismos de esquerda e direita” durante a década de sessenta, por exemplo, que surge “a busca de um fundo nacional genuíno, isto é, não adulterado”¹⁷⁶. Guitarra elétrica no samba e Papai Noel com roupa de esquimó seriam então considerados inadequados.

Após relembrar que tal raciocínio marcou profundamente a constituição de um ideário de esquerda no período em torno à 1964 – “rechaçado o imperialismo, neutralizadas as formas mercantis e industriais de cultura que lhe correspondiam, e afastada a parte antinacional da burguesia, aliada do primeiro, estaria tudo pronto para que desabrochasse a cultura nacional verdadeira, *descaracterizada pelos elementos anteriores entendidos como corpo estranho*”¹⁷⁷ – Roberto Schwarz, expandindo o enquadramento, lança um olhar frente a história da cultura brasileira, criando uma percepção um pouco mais ampla sobre o modo como se dava essa “operação de subtração”.

Quando os nacionalistas de direita em 1964 denunciaram como alienígena o marxismo talvez imaginassem que o fascismo fosse invenção brasileira. Neste ponto, guardadas as diferenças, as duas vertentes nacionalistas coincidiam: esperavam achar o que buscavam através da eliminação do que não é nativo. O resíduo, nesta operação de subtrair, seria a substância autêntica do país. A mesma ilusão funcionou no século XIX, quando entretanto a nova cultura nacional se deveu muito mais à *diversificação* dos modelos europeus que à *exclusão* do modelo português. Na outra banda, dos retrógrados, os adversários da descaracterização romântico-liberal da sociedade brasileira tampouco chegavam ao país autêntico, pois extirpadas as novidades francesas e inglesas ficava restaurada a ordem colonial, isto é, uma criação portuguesa. O paradoxo geral deste tipo de purismo está encarnado na figura de Policarpo Quaresma, a quem o afã de autenticidade leva a se expressar em tupi, língua estranha para ele. (SCHWARZ, 2014, p. 85)

¹⁷⁴ (SCHWARZ, 2014, p. 83)

¹⁷⁵ (ibid., p. 84)

¹⁷⁶ (ibid., p. 84)

¹⁷⁷ (ibid., p. 84)

O ensaio de Schwarz versa justamente sobre os problemas de se compreender que a “original” cultura brasileira só é expressa na medida em que se nega a ser “cópia” de modelos estrangeiros. Uma de suas propostas é submeter alguns exemplos literários a uma análise com vista a essa questão. Mas antes, o autor faz referência a duas ponderações que, “em nossos dias” (1986), reforçam as críticas ao nacionalismo. Os “globalistas”, crentes na possibilidade de se constituir uma “mitologia unificada e planetária”, combatem, no “âmbito internacionalíssimo da comunicação de massas”, culturas que primam por sua genuinidade. Um ponto de vista “crítico e moderno”, mas “conformista no fundo”; faz crer que o “reinado da comunicação de massas seja libertário ou aceitável do ponto de vista estético”¹⁷⁸, o que, de fato, é bem questionável. E Schwarz também faz menção à influência da filosofia francesa – “Foucault e Derrida” – como “outro fator no descrédito do nacionalismo cultural”. A sugestão do “lugar-comum” de que a cópia está sempre negativamente defasada em relação ao seu original, é profundamente questionada. “Por que dizer que o anterior prima sobre o posterior, o modelo sobre a imitação, o central sobre o periférico, a infraestrutura econômica sobre a vida cultural e assim por diante?”¹⁷⁹ Estes preceitos estariam condicionados em preconceitos, “não descrevem a vida do espírito em seu movimento real”, melhor expresso em uma sequência ininterrupta de imagens em transformação, “sem começo nem fim, sem primeiro ou segundo, pior ou melhor”. O “mundo subdesenvolvido”, ou “tributário aos países centrais”, não poderia se encontrar mais contemplado nesse tipo de perspectiva. “De atrasados passaríamos a adiantados, de desvio a paradigma, de inferiores a superiores (aquela mesma superioridade, aliás, que esta análise visa suprimir)”¹⁸⁰.

Vislumbrado seu horizonte teórico, o professor coloca sob lente de aumento dois exemplos históricos ligados ao campo da literatura brasileira – o projeto antropofágico de Oswald de Andrade e a crítica de Sílvio Romero sobre a “servil, inadequada e anglomaníaca” obra de Machado de Assis – para verificar se o gesto de romper “com o primado da origem” realmente combate ou equaciona “relações de subordinação efetiva”¹⁸¹. Põe-se à prova a operação de

¹⁷⁸ (SCHWARZ, 2014, p. 86)

¹⁷⁹ (ibid., p. 88)

¹⁸⁰ (ibid., p. 88)

¹⁸¹ (ibid., p. 88)

subtração reivindicada pelo nacionalismo como forma eficaz de limpar a arte de seus ornamentos “não originais”.

Com toda a gentileza, por conta do evidente desvio de foco, se permitirá entrar com maior atenção no estudo do professor referente a essa matéria específica em outra investida, pois, para melhor encaminhar o encerramento do argumento que se estende até aqui, vale somente notar alguns pontos conclusivos, colocados na parte final do artigo. Em seguida, com o auxílio dessas reflexões, arremata-se a discussão.

Dos inconvenientes de uma “perspectiva crítica ingênua e difundida” contida na denúncia de que a cultura brasileira é vítima de um “transplante”¹⁸², existem três aspectos levantados pelo autor que chamam a atenção. O primeiro deles é simples: a imitação é inevitável. O problema é falso. Em segundo lugar, Schwarz faz uma brevíssima análise sociológica, com uma retidão de raciocínio espantosa. A impossibilidade de não copiar “é um mal-estar na classe dominante”, ligado às suas dificuldades de “conciliar moralmente as vantagens do progresso e do escravismo ou sucedâneos”. Assim sendo, instaura-se um senso comum de que bastaria a própria elite transformar suas condutas que os problemas seriam sanados, “o que equivale a pedir que o beneficiário de uma situação acabe com ela”. Portanto, sua lógica exclusivista não considera a “segregação dos pobres”, o “acesso dos trabalhadores aos termos da atualidade”¹⁸³ é refutado. O terceiro ponto merece transcrição:

A ideia de cópia discutida aqui opõe o nacional ao estrangeiro e o original ao imitado, oposições que são irreais e não permitem ver a parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original, e também a parte original no imitado (...). Salvo engano, o quadro pressupõe o seguinte arranjo de três elementos: um sujeito brasileiro, a realidade do país, a civilização das nações adiantadas – sendo que a última ajuda o primeiro a esquecer a segunda. Também este esquema é irreal e impede de notar o que importa, a saber, a dimensão organizada e cumulativa do processo, a força potenciadora da tradição, mesmo ruim, as relações de poder em jogo, internacionais inclusive. Sem prejuízo de seus aspectos inaceitáveis – para quem? –, a vida cultural tem dinamismos próprios, de que a eventual originalidade, bem como a falta dela, são elementos entre outros. A questão da cópia não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político, e liberta da mitológica exigência da criação a partir do nada. (SCHWARZ, 2014, p. 102)

¹⁸² (SCHWARZ, 2014, p. 100)

¹⁸³ (ibid, p. 100-101)

A perspectiva nacionalista é posta, então, sob forte suspeita. A partir da leitura de Schwarz, ela se torna passível de diversos questionamentos, a começar por sua pretensão totalizante: de que Brasil está sendo falado? O de uma elite que viu na Independência da metrópole um modo de melhor arranjar a manutenção de sua hegemonia local? Ou de uma infindável massa de trabalhadores escravos importados da África? Ou mesmo da vasta população nativa? Não há como entrar nessa discussão sem, pelo menos, se escorar em meia-dúzia de antropólogos. O que seria mais brasileiro, o “Bate-a-paia” da zona da mata de Minas Gerais, ou a “Milonga” dos pampas gaúchos? E retirados seus elementos “europeizados” – acordeom e violão –, o que sobrasse (um arremedo de percussão e uma dança sem música), seria o verdadeiro substrato brasileiro? No mínimo, há de se considerar que a formação da nossa sociedade – e que se remonte os tempos pré-cabralinos – é resultado de um ininterrupto fluxo de trocas interculturais entre povos mais ou menos distantes entre si, com maior ou menor grau de semelhança no trato com aquilo que é humano. Qual Machado de Assis é mais nacional, o romântico esperançoso da primeira fase ou o cínico moderno da segunda? A resposta (e a pergunta) só fazem sentido, como bem coloca o professor, quando está muito claro qual perspectiva estética e política está em voga. A representação do nacional em si é uma abstração irreal.

Aproximando a discussão do argumento dessa pesquisa, podemos pensar na postura das primeiras fases do Teatro de Arena e do CPC. E, parafraseando Schwarz, é possível afirmar que, ao reivindicarem, em oposição ao imperialismo estadunidense, uma arte popular nacional, deviam acreditar que o comunismo era uma invenção brasileira. Se a Bahia de João Gilberto não sofresse influências do *Jazz*, não haveria a *Bossa Nova* de Carlos Lira para conscientizar as massas revolucionárias. Evidentemente, o que está em jogo é discernir qual experiência artística ocorrida em território nacional estaria conectada com seu contexto sócio político com maior intensidade. O problema é que cada corrente estética elegerá como sua a melhor seleção dos elementos – locais e externos – para a composição de uma forma que melhor corresponda à expressão popular da sociedade brasileira. Portanto, decidir qual tradição é mais potente e o que se deve ou não copiar, dependerá do posicionamento político que se almeja. O que torna inconsequente afirmar, de antemão, que Guarnieri com *Black-Tie* é ultrabrasileiro e que Rubens Correia e Zé Vicente com *Hoje é dia de Rock*, um *pastiche americanizado*.

Seguindo o fio do raciocínio da subtração em um contexto onde as ideias estão fora de lugar, poder-se-ia elucubrar matemáticas esdrúxulas, como por exemplo: Teatro de Arena - técnicas do Actor's Studio = nacional de esquerda. Teatro de Arena - técnicas do Teatro Dialético = impostura de direita. Em primeiro lugar, como já foi visto, partir-se-ia de uma lógica exclusivista, que por conta de sua sintaxe elaborada, segrega da questão a parcela majoritária da população, imersa em um universo cultural onde Stanislavski (Lee Strasberg) e Brecht são estrelas perdidas em galáxias distantes. O “povo” é codificado em protocolos elitistas. E depois, perder-se-ia a chance de tratar daquela experiência por inteiro. Boal é criticável e elogiável pelo que é e não pelo que haveria de ter sido. Se hoje, as experiências desses teatristas dos anos sessenta podem ser consideradas como o nosso marco da criação de um teatro político, a análise de suas potências e contradições, para que cheguem a resultados acurados, merece o cuidado de teorias muito sensíveis à história brasileira, sob o custo de se reagir a proposições que nem teriam sido feitas. Se a ideia de nação é uma quimera com sotaque do *velho mundo*, a história de um país, ainda que encarnada em uma “velhinha maligna”, é real e concreta. “Mesmo ruim”, é essa a nossa tradição. Até onde faz sentido copiá-la? Fica a critério de quem for entrar em cena.

3.6 Professor, todo mundo sabe que aqui não é nenhum jardim de infância.

Entre 2006 e 2008, Gabriela Moraes, Matheus Longhi, Lucas Oradovschi e Caito Guimaraens, à época alunos da graduação da Escola de Teatro da UNIRIO, participaram, enquanto equipe de pesquisadores-oficineiros, do Projeto de Extensão da UNIRIO denominado *Teatro na Prisão*, com orientação da professora Natália Fiche e monitoria de, à época pesquisador de mestrado do Programa de Pós Graduação em Artes de Cênicas da UNIRIO, Wagner Pinheiro. Tratava-se do oferecimento de oficinas de teatro para presos do sistema carcerário fluminense como forma de instituir uma pedagogia “em direção à cidadania”¹⁸⁴. A principal referência para a constituição do corpo teórico e prático do projeto seria as ações e estudos empreendidos por Paul Heritage, encenador e pesquisador inglês que realiza desde 1998 esse tipo de trabalho em prisões, contando com o apoio da Fundação Professor Manuel Pimentel

¹⁸⁴ O nome por extenso do projeto é *Teatro na Prisão – Uma experiência pedagógica em direção à cidadania*.

(FUNAP), Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO), além da ONG inglesa People's Palace Project, onde é diretor. A metodologia aplicada tem por base os exercícios oriundos do Teatro do Oprimido com a prevalência do uso do “teatro fórum” como principal expediente para a construção dos trabalhos. O projeto desenvolvido por Fiche se deu em diferentes instituições. Para o marco desta narrativa, as experiências do ano de 2008 já serão mote suficiente para a instauração da reflexão proposta, e essas ocorreram no Departamento Geral de Ações Sócio Educativas – DEGASE – órgão do Governo do Estado do Rio de Janeiro que executa medidas judiciais aplicadas a adolescentes em conflito com a lei, localizado no Complexo Penitenciário de Bangu, zona oeste da cidade do Rio de Janeiro.

É um assunto delicado e, portanto, será tratado com muito cuidado. A intenção de enfrentá-lo aqui é no sentido de explanar uma experiência concreta de relação entre arte e política que, para aquelas pessoas que estavam envolvidas, servirá como motivação fundamental para a formação, no ano seguinte, do Teatro de Operações. Hoje é possível olhar para trás e entender as experiências do *Teatro na Prisão* nesse período como uma espécie de pré-história da constituição do grupo. Mas justamente por entrar em questões complexas no que se refere ao grau de eficácia das instituições jurídicas e educacionais da nossa sociedade – e que se pese que falo da experiência relatada por meus amigos; eu não estava lá – tentarei minimamente apontar o que acontecia, mas, sobretudo, acenar alguns possíveis questionamentos a respeito dessas relações institucionais. Com a precaução de salvaguardar a hombridade dos envolvidos, de manter o decoro que uma pesquisa acadêmica reivindica e evitar qualquer celeuma mais exacerbada sobre possíveis denúncias mais graves ao modo como são geridos os órgãos públicos em questão, me permitirei, em alguns trechos, o uso exacerbado do advérbio “talvez” e de verbos deliberadamente inflexionados no futuro do pretérito. Trata-se de uma questão grave, portanto, reivindica o devido enfrentamento, entretanto, demanda cautela e fino trato.

A metodologia era simples. Um encontro por semana onde se trabalharia exercícios relacionados ao *Teatro Dialético* de Brecht – não era incomum o monitor Pinheiro iniciar as oficinas recitando de cor poemas e trechos de peças de Brecht como forma de provocar os alunos, o que, invariavelmente, suscitava fastio e desinteresse – e técnicas apoiadas nas premissas do Teatro do Oprimido. Ainda que ministradas em formatos, digamos, mais rústicos e sempre passando por uma reelaboração técnica operada por seus ministrantes como forma de

melhor adaptar as ideias do método ao contexto específico, pode-se dizer que a oficina era composta, em boa parte, pelas técnicas desenvolvidas por Boal: “teatro imagem”¹⁸⁵ para a formação de um corpo cênico e estopim para uma criação dramatúrgica; a lógica do “coringa” como suporte para jogos cênicos onde todos podem fazer todos os personagens; e o uso, ainda que rudimentar, do “teatro fórum” como forma de inserir o fazer/pensar daquelas pessoas dentro da cena o que, segundo a teoria, inseri-los-ia de maneira politizada na sociedade; reforçaria suas condições de cidadãos.

O DEGASE não existe fora do mundo. Ele é parte de um sistema jurídico pertencente à ordem social fluminense, portanto, suscetível às variantes políticas e econômicas particulares às suas dinâmicas sociais.

Dos atos ilícitos praticados no Estado do Rio de Janeiro, no que se referem aos qualificados enquanto “crime organizado”, uma parcela significativa de suas ações se relaciona diretamente com o comércio ilegal de drogas que, no mundo todo, rende dividendos astronômicos a seus investidores. A dimensão do impacto social desse mercado é tamanha que a própria estrutura do sistema jurídico estatal se constitui através de arranjos singulares, no sentido de melhor se acomodar com a realidade fluminense tal como ela se dá. No caso do braço pedagógico desse sistema, a prisão, a mesma lógica se perpetua, e isso, aos olhos dos ministrantes, foi ficando cada vez mais evidente. Logo de início, para dar um exemplo, deixava-se claro, por parte dos próprios diretores da instituição, que as duas “facções rivais”, “Comando Vermelho” e “Terceiro Comando”, principais organizações comerciais-paramilitares para fornecimento de insumos referentes ao mercado de drogas no estado, não poderiam ter seus membros compartilhando os mesmos espaços internos e, ao mesmo tempo, tudo que se oferecesse a um grupo deveria ser oferecido na mesma medida para o outro, como forma de evitar, pela reivindicação de se ter os mesmos direitos que os rivais, uma possível animosidade entre eles, o que poderia gerar consequências mais sérias. Portanto, foram seis meses de oficina para presos “do Terceiro” e seis meses para os “do Comando”.

¹⁸⁵ “A assim chamada *imagem de transição* tinha por objetivo ajudar os participantes a pensar com imagens, a debater sem o uso da palavra, usando apenas seus próprios corpos (posições corporais, expressões fisionômicas, distâncias e proximidades etc.) e objetos.” (BOAL, 2008, p. 5)

O que se sucedeu durante os últimos meses de trabalho é sintomático. Na medida em que se progrediam as semanas de oficina do segundo semestre, paulatinamente, o interesse pelas práticas foi se esvaindo. Sob as ordens do “líder da cela”, a cada dia, frequentavam menos participantes, ou mesmo os que voltavam, vinham com menos da metade do interesse que tinham nos dias anteriores. Intrigado, Oradovschi interrompeu uma aula, que mais uma vez não empolgava, e se dispôs a tentar entender o que de fato estava acontecendo. Se as dinâmicas propostas não interessavam, a estrutura das aulas poderia ser revista mas, para isso, era preciso ficar mais claro os motivos do evidente desinteresse. Se alguém quisesse se colocar a respeito, ele ouviria prontamente.

Haveria resposta. E o que se teria colocado, era que, talvez, a real motivação para participação dos detentos na oficina não seria exatamente a de se utilizar de expedientes cênicos como forma de se incorporar em seus posicionamentos morais, posturas cidadãs adequadas com a ordem. Que, talvez, aquele espaço, a prisão, seria somente a extensão de um campo por onde fluiria uma dinâmica social que giraria em torno das movimentações do mercado de drogas e que, assim como eles, talvez, os diretores da prisão – estes sempre com muito ouro e ternos “Armani” – e carcereiros, participariam de relações sociais onde, talvez, o lucro financeiro oriundo do comércio ilegal de drogas, poderia ser um dos objetivos almejados e, talvez, tal premissa prevalecesse sobre o desígnio pedagógico aferido àquela instituição, seu devir original. E se, talvez, assim como a professora de informática, o padre e o bibliotecário, poderiam, talvez, trocar favores intrínsecos à lógica desse mercado com os presos, porque os do teatro, talvez, também não poderiam? Isso, talvez, modificaria o nível de interesse na participação das oficinas.

Se os oficineiros tinham sérias dúvidas sobre suas funções dentro daquele sistema, os presos sabiam muito bem quais personagens representavam dentro da tragédia em que viviam. Eles, melhor do que qualquer um, compreendem que cadeia não moraliza ninguém.

A população prisional fluminense é composta, basicamente, por indivíduos contidos no mesmo estrato social: jovens, negros, pobres, ensino médio incompleto e moradores de periferia/favela. Trata-se de um perfil socialmente vulnerável, cujo processo paulatino de exclusão social remonta os tempos da colonização portuguesa. O fato é que esse jovem já se encontra, desde a tenra infância, privado de seus direitos. E se torna alvo de um sistema capcioso: o mesmo capitalismo que regula austeramente seu poder de aquisição de bens por

conta de sua ascendência humilde, é o que também elege como padrão de homem socialmente bem-sucedido aquele que possui muitos bens materiais. O crime, muitas vezes, surge como única opção – ou pelo menos a melhor delas – para que aquele jovem possa, de alguma forma, realizar plenamente aquilo que a sociedade espera dele, ser um homem bem-sucedido; possuir muitos bens. E o sistema jurídico brasileiro, claramente, é simpático a essa concepção de mundo. Aquele que gozar de maiores recursos materiais e intelectuais terá tratamento diferenciado. Ou seja, trata-se de uma população pertencente a um segmento social que, na condição de “livre”, já se encontra alijada socioeconomicamente e, ao ser interpelada pela justiça, ainda recebe os piores tratamentos previstos em lei. De modo que, aos que optaram pelo caminho do crime, estar preso é só mais uma etapa do percurso previsto nesse tipo de trajetória. “*Traficar é arte, rodar faz parte*”. No processo de encarceramento, em alguns casos, talvez nem seja possível falar em uma privação de liberdades, pois, mesmo fora dos muros dos presídios, já estão privados de fruir a vida com maior plenitude. O que lhes resta é conseguir articular o máximo de poder possível dentro das limitações que as circunstâncias oferecem. “*Vamo’ pro jogo, ‘que trabalho é roubo*”. Seja dentro ou fora da prisão, no que se puder levar vantagem, melhor. A instituição é clara, só serve para um determinado tipo de pessoas e não prevê o melhoramento da vida das mesmas. Cabe a cada um dos que estão lá, entender as regras do sistema e, a partir do seu manejo – e cada ator social terá um campo de atuação mais ou menos amplo – arquitetar as jogadas que melhor aprouverem seus interesses particulares.

A equipe recuou. Claro. Não faria o menor sentido. Ou se acreditava que o teatro poderia genuinamente contribuir para a inserção social daqueles “cidadãos” ou não haveria necessidade de se deslocar da Urca até Bangu. O problema é que permanecer fiel à proposta do projeto significaria entrar em um beco sem saída. Pois se não participassem do suposto “esquema”, as aulas, talvez, continuariam sendo sabotadas. Nesse caso, nem há margem para se discutir se o método A ou B é mais ou menos eficiente para a realização de uma pedagogia teatral política voltada para essa ou aquela parcela da população. A questão é anterior; diante da falência do sistema, não existe base institucional para a criação de um trabalho desse teor. Se a justiça brasileira ratifica a desigualdade social e o Estado, talvez, estabeleceria relações corruptas com a sociedade, não há instituição prisional que seja capaz de conservar seus desígnios pedagógicos originais. Diante de crítico e ultrajante quadro, os ministrantes entendiam que a única possibilidade restante seria incentivar os presos a tomarem em armas e lutarem por uma

revolução total da ordem vigente. Mas como é que um sujeito, em 2008, entra numa cela em Bangu I incentivando aquela gente a pegar em armas? Que consequências isso traria?

Complicado...

Após uma rebelião que resultou em desdobramentos seríssimos dentro do DEGASE, inclusive impediu que os trabalhos ocorressem por duas semanas, Gabriela, Matheus, Lucas e Caito entregaram seu último relatório de pesquisa – contendo muito mais perguntas do que respostas – e se desligaram do projeto. Meus amigos estavam convictos de que, mantendo aquelas circunstâncias, só conseguiriam fazer com que os presos, de fato, cantassem juntos a voz do oprimido “quando o morcego doar sangue e o saci cruzar as pernas”¹⁸⁶.

3.7 Caô Embasado Produções Limitadíssimas.

A pesquisa agora faz uma pequena curva em direção a um olhar sobre política na contemporaneidade. Já que há o propósito de relacionar o trabalho do Teatro de Operações com política, estabelecer um panorama de percepções atuais, ainda que superficiais, escrevinhará o contexto social onde as operações estavam inscritas, o que pode ser de boa contribuição para se compreender as razões que levaram o grupo a desenvolverem seus métodos de ação. Falar sobre política de forma adequada exige um rigor que, talvez, essa pesquisa não possa prometer. Mas o objeto também não permite o luxo de não se guardar algum fôlego para atravessar, pelo menos, alguns apontamentos. Para tal, me apoiarei em artigos de dois jovens historiadores/professores, Rejane Hoelever e Felipe Demier¹⁸⁷. Afora suas contribuições em campo acadêmico, são também inquietos militantes de esquerda, hoje ligados à organização política Nova Organização Socialista – NOS, e também ao movimento Frente de Esquerda Socialista, além de publicarem frequentemente artigos na plataforma digital Blog de Junho, criada em final de 2013. Certamente, se abrirá mão, contudo, de uma análise mais estendida, ressaltando detalhes que complexifiquem a discussão, revelando possíveis precariedades e contradições – soma-se a isso o

¹⁸⁶ *Quando o morcego doar sangue*, samba de Bezerra da Silva.

¹⁸⁷ Hoelever é doutoranda em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professora da Rede Municipal de Angra dos Reis – RJ. Demier é Doutor em História pela UFF e professor da Faculdade de Serviço Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

fato de que os recortes colhidos não se tratam, em hipótese alguma, da ilustração de posições divergentes. Mas reiterando: a pesquisa tem limites; é preciso guardar a devida proporção que essa discussão específica tem em relação ao todo. Para se escolher essa mirada sobre os trabalhos desses historiadores, utiliza-se critérios que tentam dialogar com preceitos mais amplos, que podem estar por detrás dessa dissertação, de uma maneira em geral: 1 – O franco posicionamento de esquerda: é simpático e dialoga com a ideologia hegemônica que marcou a história do teatro político brasileiro. 2 – São jovens professores: ainda desprovidos de maiores cargas e ressentimentos, e respaldados em uma prática que implica na relação direta com outros jovens, criando, inclusive, intensas relações com a comunidade onde estão inseridos¹⁸⁸. 3 – Além de pesquisadores, militam: conjugam teoria e prática, acumulando, em suas trajetórias, um tipo específico de conhecimento, o que muito interessa aos auspícios desse trabalho investigativo. Pontualmente, a análise se dará sobre textos que versem mais precisamente sobre as dinâmicas de poder inseridas em relações políticas institucionais que, embora respaldadas em um ideal de democracia, por estarem comprometidas com um regime benevolente com o modelo econômico neoliberal, “blindam” a efetiva participação popular, quando não suprimem seus direitos trabalhistas.

Em “40 Anos de Crise da Democracia”, Rejane Caroline Hoelever (2016) retoma o “*paper*” “Crises of Democracy” [Crise da Democracia], encomendado pela “Comissão Trilateral” – “entidade que reunia elites orgânicas de Estados Unidos, Japão e Europa Ocidental”¹⁸⁹ – escrito em 1975 por Samuel Huntington, Michel Crozier e Joji Watanuki, como forma de iluminar alguns aspectos da realidade política contemporânea. Neste artigo, a historiadora está atenta ao senso de desconfiança generalizado que se tem em relação à legitimidade e eficácia dos sistemas políticos democráticos no mundo dos dias de hoje. E diante do surgimento de “ondas conservadoras” que reivindicam um Estado com maior poder de repressão social, a autora tenta encontrar, já na publicação de quarenta anos atrás, algumas das razões que poderiam justificar essas posturas.

A análise de Holever sobre o diagnóstico contido no “*paper*” é direta: sob o olhar das “elites orgânicas do ocidente”, não se trataria de uma “crise da democracia”, mas uma crise de

¹⁸⁸ Demier também é diretor da Associação de Docentes da UERJ – ASDUERJ.

¹⁸⁹ (HOEVER, 2016)

“*governabilidade* democrática, isto é, da manutenção da dominação social e da ordem social capitalista dentro de um regime democrático”¹⁹⁰. Os analistas avaliavam que diversos países, cada qual a sua maneira, vivenciavam profundos transtornos econômicos e políticos, acarretando na “desintegração da ordem civil” e na “quebra da disciplina social”, que poderiam ser ilustradas pela “debilidade dos seus líderes” e “alienação dos seus cidadãos”. Entendiam que tal situação seria causada pela “vaga democrática” dos anos 1960”, que “envolveu uma cidadania mais ativa”, gerando uma “maior consistência ideológica em questões públicas”, o que acarretaria nessa desconfiança em relação às “instituições públicas e líderes”. Ou seja, era o fortalecimento político de grupos minoritários – no caso estadunidense, Huntington se refere a “negros, índios e “chicanos”” – afora “grupos brancos étnicos”, mulheres, estudantes, além de sindicalistas de categorias como “professores, funcionários públicos, técnicos e profissionais de burocracias públicas ou privadas”, que formavam a base de movimentos sociais organizados e “desafiavam a ordem política”, pondo em questão o sistema e colocando uma “pressão insuportável” sobre o regime, o que, segundo os analistas, “representava uma ameaça à democracia”.

Hoelever então faz menção a uma crítica de Noam Chomsky em relação às diretrizes contidas em “*Crise of Democracy*”, que recomendavam, como forma de sanar a “crise”, “a redução da democracia e o “desengajamento” de certos grupos”¹⁹¹ – entre outras sugestões de ordem prática, estariam a extinção de mecanismos de voto em Universidades e nas Forças Armadas, restituindo os sistemas de nomeações; as instituições estatais deveriam se fortalecer, “a começar pelo Executivo presidencial”; e o “aparato coercitivo do Estado” deveria “agir com firmeza junto aos “desajustados” da ordem democrática”¹⁹². Chomsky aponta que tal “receituário” já havia sido imposto aos países do “Terceiro Mundo”. A diferença, como bem nota a historiadora, é que, nestes casos, “o receituário faria uma curva: do patrocínio explícito de golpes militares, passava a defesa da condução de transições democráticas conservadoras”. Hoelever relembra que, “no momento em que o relatório foi escrito, a maior parte da América Latina e do Sul da Europa vivia sob ditaduras militares, e hoje todos vivem sob o “estado de

¹⁹⁰ (HOEVER, 2016)

¹⁹¹ (ibid.)

¹⁹² Na epígrafe de seu artigo. Rejane Caroline Hoelever cita um trecho do “*paper*”, assinado por Samuel Huntington: “Em si mesma, a marginalidade de parte de alguns grupos é inerentemente anti-democrática, mas também tem sido um dos fatores que tem permitido a democracia funcionar apropriadamente”. (HOEVER, 2016)

direito”¹⁹³. No caso brasileiro, a pesquisadora aponta que é substancial a contribuição dos pensamentos de Huntington para o desenvolvimento das políticas econômicas que viriam a ser aplicadas pelo Estado ao decorrer da próxima década, quando, ao final, nos reencontraríamos, enfim, com a democracia. E além do Brasil, Chile e Espanha, por exemplo, também tiveram suas “conservadoras” transições “conduzidas por forças do antigo regime, conhecendo uma democracia já reduzida a um conjunto de procedimentos. (...) Mantiveram intactas diversas estruturas [regimentais]”¹⁹⁴.

Depois desse quarto de século, nunca tantas nações no mundo tiveram regimes formalmente democráticos – com eleições regulares, liberdade de opinião e separação formal entre os poderes, em acordo com os critérios liberais; todavia nunca o conteúdo das democracias existentes foi tão reduzido a *apenas* esses critérios. Em essência, o poder decisório sobre as questões realmente cruciais na vida de uma população é retirado da alçada das instâncias de representação e concentrado em agências burocráticas, Bancos Centrais independentes, organismos internacionais que ditam em letras miúdas a política econômica e a política de alívio em gotas do desastre social. (...) No atual cenário nacional e mundial, muitos dos elementos citados pelo relatório *Crisis of democracy* reaparecem, como a desconfiança dos partidos, das lideranças políticas em geral, do sistema político como um todo – sentimentos facilmente manipuláveis pelos proto-fascismos que pululam. Uma crise da governabilidade democrática, avaliariam os autores do relatório de 1975. Óbvio notar que o crescimento da extrema-direita em setores populares, tanto quanto, pela esquerda, os *Occupy*, os Junhos e os *Nuit debout*, expressam um profundo descontentamento social com os regimes democráticos tal como eles se configuraram nas últimas décadas. (HOELEVER, 2016, p. 2-3)

Uma das referências bibliográficas que dão suporte ao texto de Hoelever é o artigo “Democracias Blindadas nos Dois Lados do Atlântico: Formas de Dominação Político-Social e *Contrarreformas* no Tardo-Capitalismo (Portugal e Brasil)”, de Felipe Demier (2012), cuja noção de “democracia blindada” será de boa serventia para embasar a argumentação aqui proposta. Sua ideia central é, a partir de análise de “duas formações sociais distintas”, avaliar os regimes políticos português e brasileiro, “chamando a atenção para o nexo cada vez mais evidente entre democracias liberais representativas e contrarreformas sociais”¹⁹⁵.

Demier introduz seu argumento mencionando uma contradição existente na conformação dos atuais regimes democrático-liberais do “mundo ocidental”. Nos últimos vinte anos esse modelo foi defendido peremptoriamente “por forças políticas de diversos matizes (que vão dos

¹⁹³ (HOELEVER, 2016)

¹⁹⁴ (ibid., 2016)

¹⁹⁵ (DEMIER, 2012, p. 1)

dirigentes da esquerda moderada aos mais radicais adeptos de um neoliberalismo privatista)”, vista “pelos analistas políticos do *mass media*” como uma “meta a ser atingida”, espécie de degrau mais alto de um “processo evolutivo histórico”, se tornando uma “panaceia para o conjunto dos males da humanidade”¹⁹⁶. Entretanto, diante da crise econômica internacional de 2008, o que se percebe, “em especial no sul da Europa”, são “jovens massas populares (...) se mobilizando em várias partes do mundo democrático-liberal (...) [e apresentando] como uma de suas reivindicações políticas centrais justamente... a democracia!”¹⁹⁷. O autor afirma que os governos de Grécia, Portugal, Itália e Espanha, como forma de salvaguardar suas economias, “vêm executando sucessivos e dolorosos cortes nos direitos sociais conquistados pelos trabalhadores por meio de cruentas lutas ao longo dos séculos passado e retrasado”. O que gera uma série de reações sociais, entre elas, a mobilização de protestos públicos, empenhados por “uma multidão de funcionários públicos, professores, desempregados, jovens precarizados, operários, estudantes e todos aqueles que já perceberam o quão regressivos são os dias atuais em termos de condições de perspectivas de vida”¹⁹⁸. Clamam por uma “democracia real”¹⁹⁹. Segundo o historiador, evidenciam, sobretudo, “a formatação absurdamente restrita que o regime democrático-liberal assumiu nessa última quadra histórica”²⁰⁰.

O professor faz uma distinção, por conta de seus respectivos processos históricos, entre a implementação de regimes democrático-liberais no período pós-Segunda Guerra, em particular, em países da Europa que se baseiam nas políticas do “bem-estar social”, como Alemanha, Inglaterra, França e Itália – “as quais, por diversos fatores histórico-conjunturais (derrota do nazi-fascismo, força política da classe trabalhadora, existência da “ameaçadora” União Soviética, entre outros), viram-se obrigadas a incorporar significativamente aspirações populares por meio de reformas/direitos sociais universais”²⁰¹ – e a aplicação destes mesmos regimes em outras sociedades no fim dos anos de 1970 – submetidas ao “*tardo-capitalismo*”. Para Demier,

¹⁹⁶ (DEMIER, 2012, p. 3)

¹⁹⁷ (ibid., p. 3)

¹⁹⁸ (ibid., p. 3)

¹⁹⁹ Demier lembra que “as bandeiras de “Democracia real já!” ou de “Nós somos os 99%!” estiveram presentes com muito destaque nas manifestações pelo mundo afora conhecidas como *Ocuppy* (Puerta del Sol, Cataluña, Syntagma, Wall Street etc., todas inspiradas na ocupação da Praça Tahir, expoente máximo da revolução egípcia que derrubou a duradoura ditadura de Hosni Mubarak em 2011)”. (DEMIER, 2012, p. 3)

²⁰⁰ (op. cit., 2012, p. 4)

²⁰¹ (ibid., p. 5)

esses “novos regimes políticos” seriam “essencialmente *contrarreformistas*”, que para “[reverterem] a queda da taxa de lucro”, proporcionam “uma drástica diminuição dos gastos estatais com as políticas públicas universais, um agravamento da precariedade e da insegurança do Trabalho (viabilizando maiores taxas de exploração) e – o que é mais importante – a abertura de novos espaços de investimento para o Capital privado (Saúde, Educação, Previdência etc.)”²⁰². Se o regime democrático-liberal inglês levou décadas para, com Margareth Thatcher (1979-1990), se ver diante de “drásticas” reformatações na regulação dos processos de produção, países como Portugal, Espanha e Grécia, por exemplo, que instauraram esse tipo de regime – “de feições “técnicas” e “apolíticas”” – ainda fazia poucos anos, tiveram que rapidamente “moldá-lo de modo a sintonizar suas formas de dominação político-social com as exigências da recuperação econômica capitalista”²⁰³; era preciso cortar direitos sociais, privatizar serviços públicos, acelerar a reestruturação produtiva e “financeirizar” a economia. Adaptando-se aos diferentes ritmos de transformação sócio-política relativos a cada contexto nacional, “a plataforma neoliberal, (...) exigia, na Europa dos anos 1980, uma nova configuração política-jurídica do Estado mais adequada à sua implementação”²⁰⁴.

Constituíram-se, então, regimes políticos que, conquanto similares em muitos aspectos às democracias ocidentais do pós-Segunda Guerra – afinal de contas, trata-se também de democracias liberais, e não de ditaduras bonapartistas, militares, fascistas etc. –, já continham elementos que nos permitem caracterizá-los como “democracias liberais de novo tipo”, as quais optamos por nomear de *democracias blindadas*. Distintamente das democracias do *welfare state*, nas quais os movimentos sociais organizados conseguiam penetrar de forma mediada (majoritariamente por meio de representações políticas social-democráticas) nas instâncias institucionais do regime e pressionar pela implementação de suas posições, as tais *democracias blindadas* têm seus núcleos políticos decisórios (ministérios, secretarias, parlamentos, tribunais etc.) praticamente impermeáveis às demandas populares, mesmo as de viés reformista. Ademais, guardando uma autonomia quase absoluta em relação aos processos eleitorais e portanto, livres de qualquer tipo (ainda que mínimo) de controle popular, certos organismos do Estado responsáveis pelas questões consideradas estratégicas (como os bancos centrais, agências reguladoras etc.) tornaram-se monopólios inquestionáveis dos representantes políticos e prepostos comerciais da classe dominante. Convém lembrar, ainda, da imensa interferência política nos países europeus de entidades supranacionais como o Fundo Monetário Internacional (FMI), o Banco Central Europeu (BCE) e a Comissão Europeia (CE), as quais não estão sujeitas às legislações e controle político-institucional de nenhum dos estados nacionais nos quais atuam. (...).

²⁰² (DEMIER, 2012, p. 5)

²⁰³ (ibid, p. 6)

²⁰⁴ (ibid, p. 6)

Em função de aspectos como a força do poder econômico e midiático nos processos eletivos e de legislações eleitorais altamente restritivas (na prática) aos pequenos partidos (ditos “ideológicos”) que não aderem às grandes coalizões de pleito, os poderes Executivo e Legislativo – para não falar do Judiciário – parecem a cada dia ter menos poros pelos quais poderiam adentrar representações políticas genuinamente vinculadas aos trabalhadores. Assim, na maioria dos casos, essas *democracias blindadas* têm sua lógica de reprodução baseada em uma alternância (revezamento) no governo entre dois grandes blocos político-partidários os quais comungam uma adesão (aberta ou tácita, dependendo do caso) aos pontos axiais da plataforma neoliberal (redução dos gastos públicos com a “questão social”, privatizações, pagamento religioso da dívida pública, cumprimento dos acordos e contratos internacionais etc.), ainda que os graus, mecanismos e retóricas da aplicação destes pontos variem de acordo com o bloco político-partidário que momentaneamente se encontra à frente do Estado. (...) Essa alternância entre esses dois blocos, entre essas duas grandes alas de um grande “partido da ordem”, se aproxima, cada vez mais (em especial neste início de século), (...) [de uma] espécie de “monopartidarismo competitivo”. (DEMIER, 2012, p. 7-8)

Conforme anunciado no título do artigo, Felipe Demier então se lança sobre a história recente de Portugal – e, em seguida, Brasil – para corroborar sua tese. Afirma que um “Estado de bem-estar social” só foi formado a partir da Revolução dos Cravos, “mais propriamente, pode-se dizer que o “pacto social” no país tem raízes no processo revolucionário que se desenrolou nos dezenove meses seguintes à queda de Marcelo Caetano a 25 de abril de 1974”²⁰⁵. Àquela data, nos países da “economia central” europeia, já se podia perceber que os “direitos sociais” eram postos “em xeque pela reestruturação capitalista neoliberal”, de modo que pode se afirmar que “a generalização, quantitativa e qualitativa, dos direitos sociais ocorreu tardiamente em Portugal”. O que se conformou foi uma “revolução democrática vitoriosa, que foi simultaneamente uma revolução social derrotada”. Que desdobrou no nascimento de um “pacto social” (1975-1985) “alicerçado nos direitos sociais e políticos firmados pela Carta de 1976”²⁰⁶, mas que contemplava lutas sociais, durante esse período, que não questionavam – tal como no “biênio revolucionário de 74-75” – a propriedade privada e os meios de produção, mas focavam em “melhorias salariais e de condições de trabalho no interior das empresas. (...) Os conflitos laborais seguiram – como, aliás, é típico dos “pactos sociais” – uma lógica de negociação com o capital, sendo as reivindicações dos trabalhadores “enquadradas no estudo dos problemas econômicos e financeiros das empresas, em ligação com a política global do estado”²⁰⁷.

²⁰⁵ (DEMIER, 2012, p. 10)

²⁰⁶ “(Educação e Saúde Públicas, universais e gratuitas; Previdência; liberdade de organização, reunião sindical e religiosa; direito a greve etc.)” (DEMIER, 2012, p. 11)

²⁰⁷ (DEMIER, 2012, p. 11)

No que concerne à representação política institucional, tratou-se de um período bem turbulento, onde se sucederam, “em uma alternância frenética”, nove “governos constitucionais”, liderados, ora pelo Partido Socialista (PS), ora pelo Partido Social Democrata (PSD) – “de direita” –, e, por vezes, por uma “coligação de ambos”. Somente em 1986 o país começa a experimentar um sistema político estável. Liderado por um governo do PSD – que se manteria no poder pelos próximos dez anos – Portugal entra na Comissão Econômica Europeia (1986) e se sintoniza com as políticas neoliberais que remodelavam os Estados “democrático-liberais no continente”, iniciando um processo de “perdas e derrotas estruturais tanto na legislação trabalhista, quanto em outros terrenos nos quais haviam sido conquistados direitos”²⁰⁸. O Partido Socialista – diante do otimismo neoliberal, fruto da retomada do crescimento econômico do país – só conseguirá quebrar a hegemonia de seu adversário quando adere “à chamada “terceira via””, acelerando “seu processo de “transformismo” político, substituindo seu programa reformista por outro calcado na lógica da “concertação social””²⁰⁹, o que não o impedia de, nas vezes em que esteve à frente do governo (1995-2002; 2005-2011), “não [hesitar] em dar continuidade – e, em alguns momentos, de forma acentuada – à aplicação da plataforma neoliberal”. O que se vê por lá, desde então, “é um estável revezamento governamental entre direita e “esquerda” neoliberais por meio do qual o grande Capital vem conseguindo *blindar* o regime democrático das inconvenientes pressões populares, efetivando, assim, sua agenda política *contrarreformista*”²¹⁰.

No caso brasileiro, Demier também verifica a implementação de um regime análogo, que atingirá sua maturidade em meados da década de 1990. Entende que “o projeto neoliberal de edificação de democracias imunes à participação popular não se limitou ao continente europeu e aos Estados Unidos. (...) Na periférica América Latina, foi especulado ainda em meados dos anos 1970 por intelectuais orgânicos do imperialismo”²¹¹. Como já foi visto com Hoelever, a

²⁰⁸ Referendado nos estudos da historiadora portuguesa Raquel Varela, Demier elenca alguns pontos: “Houve uma generalização da precariedade do emprego (com aumento significativo dos contratos a prazo, *part-time*, *outsourcing*, estágios não remunerados etc.) e, com a revisão constitucional de 1989, foram eliminados os princípios da irreversibilidade das nacionalizações e o da gratuidade do Serviço Nacional de Saúde (SNS), que passou a ser descrito como “tendencialmente gratuito” – verificando-se, desde então, a crescente transferência de recursos públicos, do SNS, para hospitais-empresas (via parcerias público-privadas). A referência à reforma agrária também foi retirada da Carta Constitucional. Ainda em 1989, foi aprovada a Lei de Bases do Ensino, que abria caminho para a privatização da educação – cuja implementação enfrentaria (enfrenta) grande resistência”. (DEMIER, 2012, p. 11-12)

²⁰⁹ (DEMIER, 2012, p. 12)

²¹⁰ (ibid., 2012, p. 12)

²¹¹ (ibid., 2012, p. 13)

Comissão Trilateral recomendava “mutações” nos sistemas ditatoriais “latino americanos”, que deveriam, conduzidos por seus próprios déspotas, transitarem para democracias liberais “de tipo restrito”. “Os teóricos neoconservadores indicavam para a América Latina a edificação de um regime democrático de tipo “procedimental”, o qual seria vertebrado por instituições e uma lógica de funcionamento que garantisse a “governabilidade” (...). Era a constituição de regimes democrático-liberais que se apoiassem fundamentalmente na *desmobilização* e na *apatia* dos cidadãos, apresentando eleições regulares disputadas, na prática, apenas por “elites políticas” *pró-status quo*”²¹².

No final dos anos 1970, já é possível enxergar, segundo Demier, que “a liberalização política do regime ditatorial [brasileiro] ficou mais evidente”. Entre 1978 e 1979, são revogados os atos institucionais, é concedido anistia a presos políticos e se extingue o bipartidarismo. Por conta de uma maior mobilidade permitida “para que as classes e frações de classe se reorganizassem na cena política”, na passagem para a década de 1980, surge, na contramão dos interesses da “cúpula de dirigentes” do governo militar, movimentos políticos de base organizados a partir da “reorganização sindical e política da classe trabalhadora, expressa, sobretudo, pela emergência do “novo sindicalismo” em fim dos anos 70 e a formação do Partido dos Trabalhadores (PT) em 1980. Em 1983, seria constituída a Central Única dos Trabalhadores (CUT) e, em 1984, foi criado o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)”²¹³. A abertura política também criava fraturas no seio da “classe dominante”, e, somando-se isso a “uma intensa mobilização popular de conteúdo democrático-radical”, gerou-se uma “crise de hegemonia”, tornando a ditadura, à esquerda e à direita, insustentável. Alinhada, em alguma medida, com essas conjunturas, a Carta Constitucional de 1988 não consagra a construção de “um regime democrático baseado em maiorias eleitorais conservadoras, avesso a mobilizações populares e presidido pela ‘razão técnica’ e ‘apolítica’”. Acabou como o resultado de “uma correlação de forças não totalmente favorável ao grande Capital monopolista e associado (...), a Constituição “cidadã” de 1988 encerrou (encerra) um conteúdo híbrido, contraditório, mesclando aspectos progressistas e conservadores”²¹⁴.

²¹² (DEMIER, 2012, p. 14)

²¹³ (ibid., p. 15)

²¹⁴ Demier menciona o estudo do pesquisador David Maciel, que chama a atenção para alguns pontos da Constituição que vão de encontro a suas colocações: “A transição política permitiu que as demandas

Se a eleição de Fernando Collor de Mello (1990) para Presidente da República – derrotando no pleito popular direto o líder sindicalista Luis Inácio Lula da Silva do Partido dos Trabalhadores (PT) – poderia ser o marco inicial para a retirada dos “óbices constitucionais à implementação do neoliberalismo”, Demier entende que foi nos governos de Fernando Henrique Cardoso (1995-1998 / 1999-2002) – do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), também derrotando Lula da Silva, nesse caso, duas vezes – onde se impulsionou “celeremente” o processo de “revisão constitucional (que havia sido iniciado pelo Governo Collor de Mello) com vistas à aplicação dos ajustes neoliberais na economia do país”. A ver, “a desregulamentação dos direitos trabalhistas, as sucessivas reformas da previdência, a privatização das estatais e a redução drástica do intervencionismo econômico do Estado, a reforma da legislação partidária, o controle da política monetária e cambial pelo Banco Central, a criação das agências reguladoras, etc.”²¹⁵. Esse enquadramento do Estado brasileiro em uma perspectiva política neoliberal, verificável nas “*contrarreformas*” operadas pelos governos de Cardoso, segundo o historiador, será fundamental para a “efetivação de uma *democracia blindada* no país”. Apoiado em diversos estudos²¹⁶, afirma que “durante esse duro período para o conjunto dos setores subalternos”, suas principais representações – “nos planos sindical e político, do movimento dos trabalhadores organizados, a saber, a CUT e o PT” – passam por um processo de “transformismo” e abandonam progressivamente “suas propostas reformistas da ordem social”, abdicam do “combate às políticas neoliberais” e aderem “a uma lógica de “concertação social””.

Tal fato ajuda a explicar a continuidade – ainda que sob outros ritmos, intensidade e forma – das *contrarreformas* durante os dois governos de Lula da Silva (2003-2006 / 2007-2010) e (ainda corrente) de Dilma Rousseff [PT]. Mostrando-se como mantenedores dos eixos centrais da política econômica levada a cabo por F. H. Cardoso (superávit primário, pagamentos das dívidas interna e externa, juros altos, apoio ao agronegócio) os governos do PT parecem ter contribuído para a *blindagem* do regime

antiautocráticas das classes subalternas fossem parcialmente atendidas, com o fim do cesarismo militar, a abolição do modelo ditatorial da estrutura sindical, a criação da liberdade partidária, o fortalecimento da esfera de representação política, a criação de novos direitos sociais e trabalhistas e a própria consolidação dos mecanismos democrático-representativos baseados no sufrágio universal e no maior equilíbrio entre os poderes. (...) Porém, todas estas mudanças tiveram suas potencialidades antiautocráticas bloqueadas ou tremendamente congestionadas em seu desenvolvimento, pois conviviam lado a lado com a tutela militar, a supremacia do Executivo, os partidos institucionais, legislação eleitoral, a estrutura sindical estatal, além da própria manutenção do padrão de acumulação dependente-associado, que mesmo em crise foi capaz de sobreviver e transitar para formas ainda mais radicais de concentração de renda e dependência externa, de acordo com a perspectiva neoliberal que se tornou dominante”. (MACIEL, 2008 apud DEMIER, 2012, p. 15-16)

²¹⁵ (MACIEL, 2008 apud DEMIER, 2012, p. 17)

²¹⁶ (MATTOS, 2009; COELHO, 2012; GARCIA, 2011; DEMIER 2003 e 2008 apud DEMIER, 2012)

democrático-liberal brasileiro, imunizado em face das pressões populares. Tendendo a se reproduzir por uma alternância governamental entre dois blocos essencialmente conservadores (liderados pelo PT e pelo PSDB), e marginalizando na cena política as opções eleitorais mais ligadas às demandas populares de cunho reformista, esse atual regime apresenta cada vez mais um conteúdo socialmente regressivo, procurando tratar a “questão social” por intermédio de uma combinação entre políticas sociais compensatórias e um aumento da repressão estatal aos setores recalcitrantes dos movimentos populares. (DEMIER, 2012, p. 17)

Como já foi colocado, por conta da superficialidade pela qual o (fascinante) tema é tratado, não há possibilidade de se adentrar, com o rigor de um debate político em alto nível, nas complexidades envolvidas na discussão proposta. Ainda que diferentes pontos de vista suscitem perspectivas igualmente problematizantes e que ressaltem aspectos que os olhares dos jovens historiadores de esquerda não sejam capazes de enxergar, que se considere, para o marco de uma referência dentro do campo da teoria política neste trabalho, uma importante lição deixada por eles: sob uma perspectiva neoliberal, quando a democracia se encontra em crise, o melhor a fazer é blindá-la de uma maior participação efetiva das camadas subalternas da sociedade. A história recente brasileira não nos reserva legados distintos de tantas outras “*democracias blindadas*”, onde o sistema de representação institucional se resume a um joguete exclusivo a uma elite política conservadora. Em tempos atuais – nesse exato momento em que este texto é escrito está em curso no Congresso Nacional um Golpe Parlamentar de Estado, mobilizado pelos *caciques* do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) e acionado por bases civis estreitamente ligadas ao PSDB, que visa a destituição inconstitucional de Dilma Rousseff do cargo de Presidenta da República Federativa do Brasil (eleita pelo voto popular direto) –, escorar-se nas teses de Hoeffler e Demier, para afirmar que as representações políticas no campo institucional não correspondem, em nada, aos anseios da população em geral – que, mesmo organizada, enfrenta homéricas dificuldades para efetivar uma representação – e que as “casas do povo” não passam de teatros sectários de mal gosto para encenações de farsas públicas grotescas, não parece ser um impropério destemperado.

Reaproximando-se do eixo central da pesquisa, e contextualizando o nascedouro do Teatro de Operações no Brasil dos fins da década de 2000, pode-se aludir a um questionamento que, se não fora posto em um esquema tão bem definido, encontrava forte eco na sensibilidade dos integrantes do grupo: se a Justiça e a Política, em suas dimensões público institucionais, estão a serviço de mecanismos de coerção voltados para perpetuação de uma sociedade injusta e

demente, que aspirações o Teatro, enquanto instituição, poderia oferecer? Ainda mais quando ancorado em uma tradição – e pensando somente na história do “teatro político brasileiro” – que, por conta da estrutura sintática de seus experimentos de linguagem e da impossibilidade de circulação – por diversos motivos – das obras para além dos circuitos “burgueses” da arte, alija, peremptoriamente, a participação popular. Quando o grupo, por acaso, se deparava com uma temporada de um espetáculo teatral com dramaturgia de Bertold Brecht, patrocinada por um banco multinacional, em cartaz num prestigiado e grandiloquente Teatro público, com um protagonista “global”, se perguntava: “será que, só por se montar Brecht, trata-se de um ato político?” E se respondia: “somente se a intenção for combater o senso crítico e lutar a favor da apatia”. Augusto Boal vestia como uma luva na hora de embasar projetos pedagógicos ligados a Núcleos de Pesquisa e Projetos de Extensão na academia, mas nem toda experiência prática resultava conforme se esperava. Fora o que, conforme o próprio diretor coloca em 2007 no livro *Estéticas do Oprimido*, a criação de suas técnicas específicas tem, por suposto, como objetivo, resultados específicos; “teatro fórum” e seus parentes não estão dispostos em uma *tábua de salvação* para a resolução de toda e qualquer experiência que proponha conjugar arte e política – nem, tampouco, numa receita de técnicas para a conformação de uma estética politizada²¹⁷. Como já se viu no capítulo anterior, para melhor acomodar seus desígnios políticos, o estabelecimento de relações de trabalho entre o Teatro de Operações e outros entes e grupos – institucionalizados ou não – se dá através de processos muito cuidadosos e, por muitas vezes, bem restritivos. No que concerne ao diálogo que se passa a estabelecer com essas tradições artísticas, na medida em que se começa a operar com teatro e política na rua, um mesmo olhar crítico e arguto é requisitado.

Conforme já foi aqui assinalado, trata-se de uma tradição exclusivista; os segmentos populares são segregados. Nos intentos mais engajados, o “povo” é representado em esquemas pobremente codificados. Quando há um entusiasmo com a “cultura de massas” industrializada, a perspectiva política passa a ser considerada “papo careta”. E em qualquer das modalidades, as experiências pouco interferem no cotidiano popular. As “massas” permanecem alheias aos projetos que lhes prometiam o protagonismo revolucionário e, por conseguinte, o poder. De uma

²¹⁷ No capítulo conclusivo, como forma de aludir debates um pouco mais amplos sobre o teatro (de rua) político brasileiro na atualidade, retomarei brevemente a trajetória de Boal, ressaltando o período após o processo de abertura política brasileira para discutir as maneiras como o teatrasta político deu sequência aos seus trabalhos.

nação, aliás, cuja configuração cultural prevê uma perspectiva totalizante, o que, se tratando de um país de dimensões continentais, torna-se um exercício de pasteurização de uma simbologia enraizada nas criações das elites intelectual literárias, no decorrer de séculos de processo colonial. O nacionalismo, como demonstrou Roberto Schwarz, não passa de argumento para retórica política. E quando ela se dá por uma oratória exclusiva às classes dominantes, independentemente de seu direcionamento político, não se presta a uma transformação social de maior monta.

Essa descrença no Teatro com “t” maiúsculo corresponde a algumas predisposições de ordem estética. A principal, certamente, é a escolha da rua como o espaço das operações. Ainda que seja com entrada franca, o Teatro de Operações não se “apresenta” em “eventos fechados”, muito menos, em um palco teatral convencional. Se as relações sócio institucionais estão rotas, a rua aparenta ser ainda um espaço onde a vida real pode acontecer e onde, em última análise, se experimenta a vida pública; onde se concretizam empiricamente as dinâmicas – amistosas ou não – econômicas, políticas e sociais²¹⁸. Um segundo ponto também de grande relevância é a recusa absoluta de se trabalhar com dramaturgias. Até mesmo o uso da fala, ainda que de forma improvisada, não é incentivada e, quando se dá, privilegia-se uma comunicação direta, cômica e popular em detrimento da escolha de textos previamente elaborados por dramaturgos de ofício. Abusa-se da construção de imagens e o jogo cênico instaurado é permeado por uma ambiguidade que não permite o transeunte cravar até onde se trata de um espetáculo para ser visto ou qualquer outra coisa, inclusive, um protesto político, quem sabe? Em suma, a noção de peça de Teatro, resultado da visão de mundo de seus respectivos autores, que porta uma mensagem de conscientização política a um público potencialmente interessado em cultura, é negada radicalmente. O teatro deve oferecer ferramentais para a criação de perturbações de ordem estética em espaços públicos, na medida em que entra em relação direta com os campos de força políticos já presentes ali. A pretensão *sessentista* implica em ver as coisas do alto, lhe capacitando a definir, de antemão, quais os problemas estão acontecendo lá embaixo e o que se deve propor para consertá-los – se é que vale o risco de descer até lá. O Teatro de Operações

²¹⁸ No próximo capítulo, destinado a investigar mais minuciosamente o trabalho atorial em meio ao espaço urbano, se fará uma análise sobre algumas discussões específicas, aludindo alguns conceitos advindos do campo da Sociologia e Antropologia que podem luminar um melhor entendimento sobre como se dão as relações de sociabilidade nas ruas da cidade.

prima pelas relações subterrâneas e não prevê a vitória no final. O palco de batalha é a rua, o teatro é um meio e o fim é a luta.

Rejane Hoelever não tem dúvida, democracia em um Estado capitalista é uma forma de dominação das classes superiores. Entretanto, faz o alerta: “A diferença entre viver e lutar em um regime mais aberto e num regime mais fechado, no entanto, não é algo a ser ignorado”²¹⁹. E parte para a luta. No caso do Teatro de Operações, a paráfrase é possível; se o teatro, em sua dimensão institucional, está comprometido com uma ordem nefasta, a diferença entre uma experiência mais ou menos transgressora, não é algo a ser ignorado – do contrário, nem faria sentido apresentar um projeto de pesquisa no campo das Artes Cênicas. Principalmente no início, tratava-se de um grupo de jovens estudantes de teatro que usavam justamente dos aprendizados que comungavam para articular suas ações. Se é teatro o que se sabe fazer, é teatro o que se faz. Tal como já foi colocado nas partes iniciais desse capítulo, houve momentos em que se sentiu necessidade, inclusive, de retomar o estudo e prática de técnicas consideradas tradicionais. O processo criativo do grupo comportava exatamente esse jogo de selecionar técnicas e formas que melhor representassem as ideias políticas que se almejava abordar, tendo em vista o enquadramento ou não dessas formas dentro de um repertório convencional de expedientes cênicos considerados tradicionalmente políticos ou engajados. O exercício era estruturar essas combinações no espaço e tempo, o que resultaria, a cada ação, um tipo de encenação cujo discurso cênico político seria fruto dessas inter-relações. Na próxima parte se debruçará com mais afinco sobre como *A Cena é Pública* se relacionava com esse repertório tradicional, especificamente no que se refere ao teatro de rua, trazendo à tona uma discussão teórica. Por ora, cabe apenas apontar algumas relações mais diretas que se pode fazer entre o contexto político brasileiro do final dos anos 2000 e as primeiras experiências do Teatro de Operações, no sentido de tentar perceber em suas estruturas formais, um diálogo íntimo com a noção – e percepção – de “blindagem” do sistema político representativo brasileiro.

A começar pelo uso das máscaras de carnaval de políticos. Máscara. Esse artifício cênico milenar que implica na animação de uma persona morta em um corpo vivo que se despoja de sua personalidade. Quem são as personas enforcadas nos postes? O Roberto Jeferson e o Enéas? Ou

²¹⁹ (HOEVER, 2016)

são os corpos de outrem? E se mudassem os corpos e mantivessem as máscaras (ou vice-versa), o quadro mudaria?

Em primeiro lugar, chama a atenção o símbolo mor desse jogo duplo da representação. A máscara, em si, não significa nada. Quem a incorpora, na medida em que se anula por detrás dela, é que lhe dá o devido poder de atuar no mundo. Como na representação política. O cargo de deputado, em si, não representa ninguém, vai depender do curso do mandato do cidadão que foi eleito. De uma forma em geral, os expedientes atoriais intencionavam o entendimento de que, independente de qual persona estivesse representada, o comportamento daquele corpo manteria intacto o mesmo padrão físico e gestual – com um tônus rígido, arremetendo a corpos militarizados. É como se, na medida em que os corpos se travestem de figuras públicas, imediatamente, anulam quaisquer diferenças que suas individualidades poderiam guardar. Em alguma medida, reforçavam um certo senso comum de que “político é tudo igual, só muda o nome (a máscara)” – independente de qual partido governa, o regime é sempre o mesmo. Outro aspecto interessante é que as máscaras eram compradas em um mercado voltado para artigos de carnaval. Todo mês de fevereiro, elas percorrem as ruas das cidades, renovando a cada ano, seu ilustre elenco. De forma que um receptor comum de *A Cena é Pública* poderia facilmente reconhecê-las enquanto pertencentes a esse universo. O que só colaborava para a criação de um significado próximo de uma brincadeira lasciva e farsesca – qualquer semelhança com Brasília não é mera coincidência.

Na *Dança das Cadeiras* é possível notar fortes traços de aproximação com a perspectiva política apontada pelos historiadores citados. Bezerra da Silva denunciando a “canalhice” da classe política enquanto, em uma perversa alusão à brincadeira infantil, todos mascarados disputam a *Cadeira* em uma sequência de ações cíclica, interminável. Varia o vencedor, mas isso não implica em uma variação da dança, que salvo alguns desvios de andamento, mantém intacta a dinâmica do jogo: aquelas velhas figuras se revezando no poder, numa brincadeira que só compete a elas.

Se os roteiros pré-estipulados para a realização do *Debate Político*, em cada oportunidade, em termos de estruturação cênica dramatúrgica, não eram lá tão elaborados, eles, ao menos, deveriam seguir, rigorosamente, o seguinte pressuposto: ninguém vence no final; o combate, como no *Telecatch/Mucha Lucha*, é uma farsa. Havia um cuidado para nunca permitir que a cena

pudesse conduzir, ainda que de forma bem-humorada e inconsequente, um franco apoio à plataforma de algum político. Era comum, inclusive, implementar regularmente, dispositivos de criação que subvertessem o encaminhamento da partida, criando sempre grandes reviravoltas, seja para um lado ou para o outro, e para o outro lado de novo, e para o outro, e assim subsequentemente – outro elemento dramático típico das “lutas livres”. Nesse sentido, se sustentava eternamente o desequilíbrio do drama e se mantinha ligada a atenção do público. E o final da peleja era sempre um anticlímax, jamais se comemorou a vitória definitiva de ninguém. Dilma vs. Aécio, Lula vs. Serra, Cabral vs. Alckimin, Sarney vs. Sarney; diferentes personas performando combates farsescos irradiados publicamente por meio de uma narração de tipo esportiva sensacionalista. Uma sequência constante de diferentes pleitos, com diferentes oponentes, e a reprodução ininterrupta do mesmo padrão de jogo. Sem vencedor. Quando o grupo adentrava o espaço onde iria se propor o debate, se convocava, com ímpeto (e ironia), o público a assistir algo que “muito lhe interessa”: um jogo cênico fraudulento, do qual ele participa como reles espectador e cujo resultado não lhe diz respeito.

Resumindo, é possível recolher das experiências do grupo, em particular as ocorridas ainda em 2009, uma série de elementos que dão coerência a pretensa conexão entre alguns aspectos formais de *A Cena é Pública* e o conceito de “democracia blindada”. Noção que também traz à tona um panorama político atual que só ajuda a reforçar o sentimento de descrença do grupo em relação aos discursos cênico políticos ortodoxos, estruturados em modos de produção de cultura institucionalizados. Uma análise semiológica – aparte suas precariedades e atenta justamente a sua capacidade de simplificar um esquema referente ao processo de comunicação – não teria dificuldades para ler no “Debate Político” e na “Dança das Cadeiras” a representação do jogo político institucional representativo brasileiro, elitista e perverso, tal como explanaram Felipe Demier e Hoelever.

3.8 Do mito original de um Teatro de Rua popular e politizado e suas tensões com *A Cena é Pública*.

Em *A Respeito dos Pressuposto Éticos e Estéticos do Teatro de Rua*, o pesquisador Ricardo Gomes (2014) investiga a origem histórica do termo “Teatro de Rua”. Seu intuito é, a partir dessa análise, estruturar alguns conceitos capazes de iluminar um olhar crítico frente a expressões contemporâneas. Para iniciar o assunto, se põe diante do inescapável questionamento quando se adentra no campo: a condição espacial como critério determinante; a definição de sua especificidade em sentido negativo, teatro de rua como algo que se dá fora do teatro. Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti e André Carreira, como foi visto, priorizam uma abordagem teórica teatral, compreendendo o “acontecimento concreto” a partir da observação de suas relações de encenação com a “utilização do espaço”. Gomes recorre a História e, logo de cara, problematiza a noção colocando que “apenas em alguns períodos históricos e em algumas regiões existiram construções permanentes especialmente concebidas para os espetáculos teatrais; na maior parte dos casos, edifícios pré-existent, ou parte deles, foram adaptados para receber espetáculos, ou construções provisórias foram erguidas para este fim; mas é principalmente a “rua”, em seu sentido amplo dos mais diversos lugares de encontro na cidade, que hospedou desde a antiguidade os fenômenos teatrais”²²⁰. Afirma então que o modelo de edifício teatral que “evoca a mente do indivíduo ocidental” é o “*teatro all’italiana*”, desenvolvido na Itália Renascentista do séc. XVI, “consolidado na Europa e difundido no resto do mundo, como modelo hegemônico cujos últimos estertores se fazem sentir nos dias de hoje”²²¹. Entretanto, no final do séc. XIX, o já popularizado “cânone teatral” – “uma sala com um palco elevado diante de muitas cadeiras dispostas em filas” – começa a sofrer questionamentos, “seus pressupostos filosóficos e religiosos (assim como os de toda a sociedade ocidental) foram seriamente abalados por pensadores como Marx, Darwin, Nietzsche e Freud”²²². O professor faz alusão a uma conferência de Jacques Copeau (1922), como um exemplo de um posicionamento que coaduna com a visão reformista que as “vanguardas históricas” reivindicavam. Entre “mito e história, realidade e fantasia, revolução e utopia”, o “teatro “popular”” fora evocado uma vez mais como mito original, e aquilo que “sempre existiu nas ruas, nos mercados e nos lugares onde as pessoas se reuniam” passou a ser, em particular para correntes revolucionárias que retomavam a “essência do teatro” como forma de derrubada da ordem vigente, plataforma para novas criações.

²²⁰ (GOMES, 2014, p. 17)

²²¹ (ibid., p. 17)

²²² (ibid., p. 18)

Deixar o teatro para ir para onde? Para a igreja? Nos seguiriam os curiosos, não os fiéis. Para a fábrica? Para as mansões dos novos-ricos? Para a casa do povo? Para a praça pública? Pouco importa o lugar, desde que aqueles que se reunirem tenham necessidade de nos escutar e que nós tenhamos algo a dizer-lhes ou a mostrar-lhes; desde que este lugar seja animado pela força da vida dramática que existe em nós. *Se não sabemos para onde ir, vamos para a rua.* Que tenhamos a coragem de mostrar que nossa arte é sem asilo, que não sabemos mais a nossa razão de existir e não sabemos de quem espera-la. À aventura, até que encontremos, para armar a nossa tenda, um lugar no qual podemos dizer: aqui está o nosso Deus, aqui é o nosso país. (COPEAU, 1922 apud GOMES, 2014, p. 20)

Mas é nos anos sessenta onde o autor localiza o “nascimento simbólico do Teatro de Rua”. Em meio as “grandes e pequenas revoluções” que marcaram o período, retoma-se com força a “tentativa de abandono do “teatro burguês”, enquanto edifício e enquanto instituição, e a clara reivindicação da “rua” como espaço teatral”²²³. Para Gomes, há um episódio durante a ocupação do Théâtre del’Odéon, em Paris, durante o “Maio de 68”, que pode ser considerado paradigmático. Julian Beck e Judith Malina do Living Theatre, entre outros artistas performáticos de vanguarda, “estavam na linha de frente da ocupação, que tinha inicialmente a ambição de fundir harmoniosamente arte e vida, teatro e política”²²⁴. Alinhado com as “revoltas estudantis e operárias que aconteceram na França naquele mês e ano”, a ocupação tinha como meta o ataque, não a uma pessoa ou a um repertório artístico específico, mas à “cultura burguesa e sua representação teatral”. O Odéon deveria deixar de ser um teatro para tornar-se “um local de encontro de trabalhadores. Uma permanência revolucionária, um local de encontro ininterrupto”²²⁵. Para o professor, embora lhe pareça contraditório, é na ocupação de um teatro – mas com o objetivo de “destituir aquele tipo de espaço teatral de seu poder de representação” – onde se pode perceber um movimento rascante de “saída do teatro para a rua”.

Um episódio, desta ocupação poderia ser considerado como o nascimento simbólico do Teatro de Rua: um dia após o início da ocupação, o acervo de figurinos do teatro foi saqueado e dezenas de manifestantes saíram às ruas, enfrentando o gás lacrimogêneo vestidos de centuriões, piratas e princesas. A saída para as ruas, que se consolidaria do

²²³ (GOMES, 2014, p. 20)

²²⁴ Ricardo Gomes cita um trecho do estudo *The Living Theatre: art, exile and outrage*, de John Tytell, para melhor ilustrar o ocorrido: “No dia 16 de maio, Julian e Judith lideraram a multidão de insurgentes, estudantes, trabalhadores e atores, cantando a Internacional e agitando bandeiras anarquistas negras. Esta turba conseguiu transformar o edifício venerável naquilo que Julian chamou de “um lugar de teatro vivo, onde qualquer um pode se tornar um ato”. (...) Julian acreditava que o que viu no Odéon foi “o melhor teatro que eu vi na vida”. Como em *Paradise Now*, “a arquitetura do elitismo e do separatismo e “as barreiras entre arte e vida”, que apenas falsificam o teatro convencional, foram rompidas e o resultado trouxe “o teatro para as ruas e as ruas para o teatro”. (GOMES, 2014, p. 16)

²²⁵ (MARCHART, 1968 apud GOMES, 2014, p. 21)

trabalho no Living Theatre nas décadas seguintes, estava sendo gestada naquele período como consequência natural do desejo de romper as fronteiras entre arte e vida. Na cena final do espetáculo *Paradise Now*, que estreou naquele mesmo ano durante o Festival de Avignon, os atores conduziam os espectadores para a rua, enquanto proclamavam: “O teatro está nas ruas. As ruas pertencem ao povo. Liberte o teatro. Liberte a rua. Comece”. O espetáculo transforma-se em manifestação política. Esta interação arte-política, que era para o Living sua razão de ser e seu *modus operandi*, pareceu em um primeiro momento ter encontrado sua melhor expressão naquela ocupação. (GOMES, 2014, p. 21-22)

Se o entusiasmo do “Maio de 68” não perseverou como, talvez, imaginavam seus condutores²²⁶, toda a efervescência política da década de 1960 alicerça as bases ideológicas das mobilizações das gerações seguintes. Na passagem para os anos de 1970, o que se vê, como fruto das lutas travadas na década anterior, é a consolidação de “conquistas no campo social e do comportamento que modificaram radicalmente o papel dos jovens na sociedade”. Pululam comunidades organizadas em regimes de “auto-gestão” e “muitos grupos de teatro vivenciaram essa experiência”. Uma das suas principais referências, segundo Gomes, seria o grupo Odin Teatret, “formado por jovens de diversas nacionalidades e dirigida pelo italiano Eugenio Barba”²²⁷. Uma rede de apoio mútuo começa a se estabelecer “entre grupos europeus e latino-americanos (na sua maioria) que passa a ser conhecida pela imprensa, a partir de uma definição do próprio Barba, como “Terceiro Teatro””²²⁸. Tratar-se-iam, conforme a leitura de Ricardo Gomes sobre o “Manifesto do Terceiro Teatro”, escrito por Barba, de experiências teatrais que não se protegem sob guarda-chuvas institucionais, subvencionados “pelos valores culturais que [parecem] transmitir”, nem tampouco se projetam como um “teatro de vanguarda experimental, de pesquisa, hermético ou iconoclasta, teatro das mutações, à procura de uma nova originalidade, defendido em nome da necessária superação da tradição”²²⁹. Era um teatro que se faria em um “arquipélago quase ignorado”, feito por grupos desconhecidos, que se pareciam mais como “mendigos do teatro”. Em termos concretos de articulação, o autor faz referência ao “Colóquio Internacional de Pesquisa Teatral”, que tem o seu primeiro de muitos encontros internacionais no

²²⁶ “No Odéon, do ponto de vista político, a revolução não aconteceu, assim como arte e política não se fundiram. Julian Beck e Judith Malina, assim como outros artistas que iniciaram o movimento, deixaram o teatro dois dias após o início da ocupação, pois as ações artísticas em senso estreito cessaram e o teatro transformou-se em espaço de debate político. Um mês depois, o próprio movimento de ocupação (assim como todo Maio de 68) perdia fôlego; os últimos ocupantes deixaram o edifício sem resistência, quando a polícia o retomou.” (GOMES, 2014, p. 22)

²²⁷ (GOMES, 2014, p. 22)

²²⁸ (ibid., p. 22)

²²⁹ (BARBA, 1991 apud GOMES, 2014, p. 23)

festival de teatro Belgrade International Theatre Festival – BITEF (Sérvia²³⁰ – 1976) – patrocinado pela UNESCO –, além dos encontros Atelier de Bergamo (Itália – 1977), Festival de Santarcangelo (Itália – 1978) e o Encuentro Internacional de Ayacucho (Perú – 1978). Nestes encontros, o Teatro de Rua ganha força, pois “muitas de suas atividades ocorreram ao ar livre e neles foram realizados espetáculos de rua com a participação simultânea de vários grupos. Deste modo, o Teatro de Rua identificou-se naqueles anos com o Teatro de Grupo, entendido como um tipo de movimento social, que não buscava mais a revolução política, mas uma “revolução existencial”, embasada em uma nova maneira individual de colocar-se na sociedade”²³¹.

Referindo-se ao contexto brasileiro, Gomes afirma que essas estreitas relações entre teatro de rua e política, tendo como referência a perspectiva coletivista e holística típica da cultura jovem ocidental dos anos de 1970, também se desenvolveram. Afinal, no Brasil daquela década, se vivia em um contexto político repressivo, típico de um regime civil-militar, o que demandava, por parte de seus opositores, a reelaboração de formas de luta e resistência. O uso da rua para atividades artísticas políticas – ou para qualquer outra coisa – sofria forte repressão estatal. O que só reforçava a conotação política do ato de se fazer teatro na rua. “Alguns grupos e artistas tiveram um papel importante na produção de conceitos ligados ao universo do teatro político, que refletiram-se na estética do Teatro de Rua, sendo Augusto Boal, com seu Teatro do Oprimido, o que alcançou maior repercussão internacional”²³².

Essa compreensão da história do teatro de rua brasileiro, de fato, se reproduz em outros estudos. E nem sempre com o mesmo sentido crítico aspirado por Ricardo Gomes, que se debruça sobre essa tradição para questionar os “pressupostos éticos e estéticos” do Teatro de Rua nos espetáculos de massa, em particular, a partir de meados da década de 1980 e se consolidando na década de 1990 – na medida em que se agrega espetáculos teatrais a eventos esportivos, festejos cívicos e festivais de música *pop*²³³. Fernando Peixoto (1999) apresenta, no capítulo *Teatro de Rua no Brasil*, do já citado livro *Teatro de Rua*, de Cruciani e Falletti²³⁴,

²³⁰ À época, um Estado da Iugoslávia, uma República Socialista Soviética.

²³¹ (GOMES, 2014, p. 23)

²³² (ibid., p. 24)

²³³ O autor cita os grupos La Fura del Baus (Espanha) e Royal de Luxe (França), “ambos fundados em 1979.” (GOMES, 2014, p. 27)

²³⁴ A pedido dos autores de Teatro de Rua, Fernando Peixoto escreveu esse capítulo dedicado ao teatro brasileiro, especificamente para a edição que seria lançada por aqui.

aparentemente, um olhar mais generoso com a tradição e com os processos culturais que estruturam o teatro de rua brasileiro, com sua vocação para o trabalho de grupo, de caráter popular e de viés politizado.

Logo no primeiro parágrafo, todo o mapeamento histórico descrito por Gomes, aparece em um resumo esquemático. O teatro de rua, no Brasil, teria “suas raízes” fincadas nas “mais autênticas manifestações da identidade nacional”²³⁵, como forma de representação da “poesia popular”. Remontaria, em uma farta diversidade de linguagens, diversos “brinquedos”, jogos e práticas cênicas populares como o “teatro de *mamulengo*” e de “*joão-redondo*”, o “*bumba-meu-boi*”, o “*fandango*”, a “*ciranda*” e os “*bacamarteiros*”. Essa “cultura nacional popular” daria suporte para “toda uma linguagem cênica tradicional que [configurava] uma herança e mesmo uma influência marcante nos passos iniciais de alguns grupos de teatro de rua”²³⁶.

Compreendendo que se trata de “uma das manifestações mais vivas e significativas da arte cênica nacional”, o autor também reconhece no teatro de rua seu alto grau de diversidade em termos de linguagem cênica, afinal, a pretensão de seu olhar visa abarcar um escopo muito abrangente. Nem todas as experiências estão “vinculadas às bases populares”. Mas quando enumera algumas fortes influências na formação das investidas brasileiras, curiosamente, o autor confirma a trilha que Gomes, mais tarde, sinalizaria. Cita os seguintes fatores: a incorporação de técnicas de “*clown* do circo”²³⁷ ou da *commedia dell’arte* italiana”, a realização de encenações “brechtianas”, além de “investigações do significado do ator desenvolvidas pelo teatro antropológico de Eugenio Barba”²³⁸. Reforça também a posição marginal/periférica apontada na noção de “Terceiro Teatro” quando entende que, por ser na rua, demanda “uma organização econômica mais fácil do que as realizações em salas”, além de efetivar, “de forma mais consequente”, a implementação de um teatro de grupo; um “coletivo de trabalho”. Sintonizado com a perspectiva reformista das “vanguardas históricas”, relembra que “o espaço cênico é uma

²³⁵ (PEIXOTO, 1999, p. 143)

²³⁶ (ibid.)

²³⁷ Ricardo Gomes, ao elencar os principais recursos técnicos utilizados por um grupo de teatro de rua convencional, em particular, a partir da disseminação do que se denominou de “Terceiro Teatro”, inclui, entre outros, o seguinte: “Técnicas circenses: seguindo a mesma lógica de ampliação da presença, os atores utilizam técnicas espetaculares provenientes do circo, principalmente a acrobacia (que também teve um papel fundamental no treinamento do ator, independente de suas valências espetaculares) e os malabarismos. Naturalmente as técnicas circenses também identificam-se culturalmente com o universo da rua e do mercado popular.” (GOMES, 2014, p. 25-26)

²³⁸ (PEIXOTO, 1999, p. 143)

das buscas mais inquietas do teatro contemporâneo”, e que uma gama considerável de artistas e grupos optam por atuarem na rua por “opções artísticas e/ou ideológicas”, como forma de saciarem suas necessidades de se encontrarem “efetivamente” com o “público nas praças ou nas ruas”²³⁹. Em espetáculos previamente agendados ou em ações surpresa, em um “teatro de participação sociopolítica mais direta” ou apenas com o intuito de “provocar instantes de desenfreado humor e alegria”, o teatro de rua reivindica sua autonomia fenomenológica; não mais se submete ao enquadramento da arte moderna, cujo estatuto o relegava a um subgênero do Teatro.

No que concerne ao caso da “história mais recente do teatro brasileiro”, Fernando Peixoto não se furta de exaltar a influência positiva do teatro político brasileiro da década de 1960, para a constituição do Teatro de Rua no Brasil.

Cumpramos ressaltar, por exemplo, o trabalho desenvolvido, entre 1961 e 1964, interrompido pela violência da ditadura militar, pelo *Centro Popular de Cultura* (CPC) da UNE, na busca de um teatro de agitação e propaganda nas ruas. Muitas vezes nas esquinas, às pressas, antes que a polícia chegasse. E o CPC desenvolveu uma dramaturgia de peças curtas para serem mostradas nas ruas às vezes em carretas e caminhões: textos de Oduvaldo Vianna Filho ou Armando Costa ou Augusto Boal, entre muitos outros, buscando um diálogo incisivo acerca de questões sociopolíticas da atualidade mais imediata, descendentes no Brasil dos espetáculos de agitprop de rua que tiveram especial vigor nas vésperas da Revolução Soviética e nos anos que antecederam o nazismo na Alemanha. E Augusto Boal, por intermédio de algumas das mais instigantes técnicas de seu *Teatro do Oprimido*, até os dias de hoje busca as ruas e praças para realizar seu “teatro fórum”, (...) ou seu “teatro do invisível”. (PEIXOTO, 1999, p. 144-145)

Como forma de corroborar com a tese de Ricardo Gomes, é possível também fazer referência ao – também já citado – livro *Teatro de Rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): Uma Paixão no Asfalto*, de André Carreira (2007), em particular, quando o autor reitera a influência de Eugenio Barba para a constituição de um teatro de rua sul americano calcado em um ideário coletivista, popular, marginal e politizado. Mas é seu artigo *Teatro de Rua: Mito e Criação no Brasil* (2004), cujo argumento concorda plenamente com os pensamentos de Gomes, que merece, neste momento, uma maior atenção.

Nele, o autor reconhece que as experiências de teatro de rua ocorridas no instante sequente à abertura política brasileira (1984) tiveram base em um “processo de mitificação”, articulado por ideias calcadas em um “pensamento dominante no teatro brasileiro”, que considerava o teatro de

²³⁹ (PEIXOTO) (CRUCIANI e FALLETTI, 1999, p. 144)

rua uma “*modalidade teatral fundamentalmente militante, que pertence ao campo de ação política da cultura popular; e se constituiu como instrumento privilegiado na reconstrução democrática do país*”²⁴⁰. Era um teatro proposto logo após ao fim da ditadura militar, era natural que evocasse a liberdade e a luta por direitos. Entretanto, os artistas que viveram os *anos de chumbo* não tiveram a possibilidade de dar plena sequência às experiências que ocorriam em tempos anteriores ao golpe. E desde então já haviam se passado vinte anos; criou-se “um grande vazio” no processo de constituição da cultura brasileira, diversos movimentos tiveram seus cursos bruscamente interrompidos. Se não lhes foi dado a chance de dar continuidade de forma orgânica às tradições que lhes interessavam, sobrava aos grupos da década de 1980, nada senão se agarrarem ao “mito” – um arremedo de fragmentos de memórias coletivas – relativo aos processos históricos que gostariam de reativar. Restava se relacionar com um sistema simbólico deformado, pois a construção de um mito sempre implica na descontextualização e desapropriação do sentido original do objeto mitificado. Nesse caso específico, o “processo mitificador” foi marcado por uma postura de resistência política por parte de seus realizadores, “e teve como consequência a busca da rua como espaço cênico e um espelhar-se nas experiências que, nos anos 60, tomaram como referenciais o teatro de agit-prop russo e as formulações de Erwin Piscator e Bertold Brecht”²⁴¹. E vale rememorar que, como coloca o professor, as práticas concretas desenvolvidas na década de 1960 “não adquiriram características de uma experimentação profunda em torno dos conceitos do teatro didático, ou mesmo das ideias das vanguardas políticas do teatro soviético”²⁴². Ou seja, há de se perceber uma distância significativa entre o que se postulava aludir – o “mito” – e àquilo que se remetia propriamente – o fenômeno.

Como o conjunto de experiências de teatro popular realizadas no Brasil deixou poucos registros, os jovens realizadores contavam apenas com informações fragmentadas ou de difícil acesso. Essa carência de modelos teatrais favoreceu a mitificação de algumas propostas que foram tomadas como paradigmas do teatro de rua. Uma memória fragmentada registrou apenas a existência de um teatro de rua com caráter militante e isso favoreceu a consolidação de um modelo teatral combativo em detrimento de outras formas teatrais, e plasmou um pensar que teve como referenciais os escritos de Augusto Boal e as propostas e realizações dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE).

²⁴⁰ (CARREIRA, 2004, p. 1-2)

²⁴¹ (ibid., p. 3)

²⁴² (ibid., p. 3)

(...) Pode-se afirmar que o processo de mitificação instalado nos anos 80 se estruturou tendo como ponto de partida uma idealização de uma produção teórica e/ou prática de alguns teatristas que haviam protagonizado uma apropriação parcial de modelos teatrais propostos nos primeiros anos do século XX.

(...) Não importou, portanto, se os referenciais mitificados cumpriram ou não uma determinada função na conformação de modelos teatrais, o fundamental foi que se tomou o suposto modelo de teatro de rua popular e militante como paradigma a ser emulado ou criticado radicalmente. Justamente aqui recai a força mobilizadora desta mitificação, pois foi ela que atuou influenciando a conformação de propostas estéticas que, atualmente, estão em funcionamento. (CARREIRA, 2004, p. 2; 4; 5)

Seja para analisar grupos sul americanos da década de 1980, espetáculos de massa da década de 1990 ou passar a vista no panorama brasileiro da segunda metade do século passado, os três estudos fazem morada em um mesmo arcabouço histórico. Ainda que os diferentes prismas colocados primem, ou por se enxergar a deformação de “pressupostos éticos e estéticos” na constituição de um “mito”, ou por se valorizar uma “tradição possível”, é unânime a percepção de que ambas as tradições, teatro de rua e teatro político, no que concerne à história do teatro brasileiro, a partir da década de 1960, caminham intimamente de mãos dadas.

Concluindo a exposição da discussão teórica acima, entramos em um ponto crucial da pesquisa. Amparado nas discussões propostas nesse capítulo, podemos olhar com mais acurácia para as formas de *A Cena é Pública* e avistar pontos de contato e distância entre o trabalho do Teatro de Operações e a tradição do teatro de rua (político) brasileiro.

Em resumo, os pontos aludidos até aqui foram: 1 – das estruturas formais tradicionais de um teatro de rua – *cortejo-roda-chapéu*; 2 – um intenso debate sobre Teatro Político, com ênfase nas experiências brasileiras da década de 1960; 3 – o relato de uma experiência prática de um projeto pedagógico teatral fracassado, tomada como um marco para a fundação do grupo; 4 – uma análise, calcada em breve panorama histórico, sobre o caráter (“blindado”) da política representativa institucional nos regimes democrático liberais, mais uma vez, com maior interesse no caso brasileiro; e por fim, 5 – o entendimento – também notável no Brasil –, senso comum, de fusão entre as narrativas históricas do teatro de rua e do teatro político, a ponto dessa simbiose se tornar referência mitológica para a construção de experiências atuais. Rascunhando o resultado de um primeiro exame, pode-se afirmar que o esquema tradicional de desenvolvimento de trabalhos de teatro de rua prescinde um diálogo íntimo com o teatro político, com preferência para a realização de experiências de caráter marginal, coletivista, popular e engajado.

No que corresponde às relações entre o Teatro de Operações e esses fatores considerados como pré-requisitos da tradição, tratando especificamente dos aspectos coletivista e marginal, creio que as discussões e relatos postos no segundo capítulo já se conformam em uma abordagem mais do que suficiente. As noções de “poder horizontal” e “autoria coletiva” não poderiam ser mais simpáticas ao ideal de trabalho de grupo. Certamente, a formação singular das relações que estruturam o coletivo segue, por suposto, características singulares. Provavelmente com um cepticismo muito maior em relação aos vislumbres utópicos prometidos pelas vanguardas históricas do que o que se proclamava, tanto nos grupos “marxista-leninistas” dos anos cinquenta e sessenta, como nas “comunidades autossustentáveis” dos anos setenta. Ao mesmo tempo, com uma largueza de mobilidade para rearranjos de lideranças e organogramas bem mais libertária que a contida nos “processos colaborativos” dos anos de 1990²⁴³, por exemplo. Mas, de qualquer forma, nesse sentido, há um forte ponto de contato: a expectativa de que um trabalho de grupo possa refortalecer o desígnio político do intento.

A escolha por um posicionamento “marginal” ou “periférico” em relação aos circuitos convencionais de circulação de peças de teatro é outra marca que encontra forte ressonância no *modus operandi* do grupo. O aspecto material dos processos de realização dos trabalhos do Teatro de Operações, incluindo os modos como ele se relaciona com outros entes, artistas, grupos e instituições públicas e privadas, é assunto para vasta e interessante investigação, no que concerne a instigantes discussões sobre teatro de rua, ativismo, produção cultural e políticas públicas. Infelizmente, não será no decorrer desse trabalho, cujo o olhar tem maior apreço por questões de ordem pedagógica e artística, que tal tema será discorrido. Como já foi colocado brevemente no segundo capítulo desta dissertação, cada parceria de trabalho estabelecida é resultado de um minucioso processo de análise e discussão. E se o Teatro de Operações não recusa a troca com universidades públicas, secretarias públicas da área da Cultura e Educação, organizações civis como institutos privados, ONGs e associações diversas, com certeza, sua vocação está na rede que estabelece com grupos de arte e ativismo atuantes em zonas urbanas socialmente vulneráveis – favelas e “periferia” –, grupos de comunicação independente, grêmios estudantis, movimentos de ocupação, ademais relações fora dos contextos de maior visibilidade social. Não há a menor hipótese de algum “trabalho” do Teatro de Operações circular pelo

²⁴³ Ver em Teatro Contemporâneo no Brasil, de José da Costa e Teatralidades Contemporâneas, de Sílvia Fernandes.

mercado da arte teatral. Se essa pesquisa não apresenta estofo para clarificar com maior precisão de que maneira essa “marginalidade” se dá em contraste com a tradição e com outras experiências de tipo similar, de maneira a verificar quais seriam os reais impactos sociais causados por suas ações, não é impossível, no entanto, associar, pacificamente, as preferências “marginais e periféricas” reveladas no modo de agir do grupo com o reconhecimento desses traços na tradição do teatro de rua brasileiro.

No que se refere às relações com um teatro dito “popular”, uma análise um pouco mais minuciosa, voltada para a estrutura formal de *A Cena é Pública*, abre portas para importantes discussões.

Uma das postulações recorrentes quando se associa teatro de rua à cultura popular é que, em “espaço aberto”, a experiência cênica teria “maior liberdade” para entrar em contato com todo tipo de público. A “rua”, enquanto lugar de excelência para o encontro, proporcionaria uma diversidade e amplitude de contato com os outros que nenhum edifício jamais comportaria. Essa noção é constantemente problematizada por teóricos especialistas e, tendo em vista o objetivo dessa pesquisa, maiores desdobramentos são aqui requisitados. Mas justo por conta de sua importância, será dado o devido espaço a essas discussões no capítulo seguinte, quando seguirá uma análise mais detalhada sobre as relações entre trabalho atorial e cidade, referendada em estudos ligados aos campos da Sociologia e Antropologia, com ilustração de exemplos teatrais retirados dos trabalhos executados nos laboratórios práticos que compõem esse trajeto investigativo. De modo que, por ora, nos debruçaremos sobre os aspectos estéticos relacionados ao termo “popular”, deixando para verificar mais tarde se as “ruas da cidade”, de fato, são espaços “populares” e dos imponderáveis encontros com os outros que desconhecemos.

Se o *Debate Político* demandava o uso de técnicas tradicionais, os *Números de Risco* não. Pensando *A Cena é Pública* enquanto encenação teatral, existe uma ruptura dramatúrgica drástica entre o *Debate* – sempre iniciando a ação – e o desdobramento dos demais números da operação. De modo que, se afirmamos que o caráter popular é tradicional, o que se via ali é uma relação de grave tensão com a tradição. Pois como já foi visto, o *Debate*, com seu humor grotesco e direto, se utilizava de recursos tradicionais, tanto em termos de trabalho de ator – pantomimas *clownescas* e piadas de comunicação direta com o público – quanto em termos de composição de cena – sistema de convocação e instauração do espaço cênico (*roda*). Ou seja, se

apropriada de técnicas típicas dos repertórios de linguagem relacionados à cultura popular. O que talvez não tenha sido ratificado nas descrições anteriores é que, quando se diluía o *Debate* e se instauravam os *Números de Risco*, a atmosfera da ação mudava completamente. Todo aquele humor e a relação direta eram subitamente abandonados. As paródias populares entoadas pelos narradores que acompanhavam a palhaçaria dos *combatentes* eram substituídas por sonoridades *antimusicais* – percussões, gaita de fole, latas, sempre em climas dissonantes e arrítmicos – e pela criação ritualizada de imagens fortes, tanto em seus aspectos visuais quanto pelos riscos que proporcionavam à integridade dos envolvidos. Ver um palhaço *tirando sarro* com o Governador é fácil, um sujeito ameaçar tacar fogo em um índio, se enforcar em um poste, uma negra “dançar” para “abençoar” um aparelho de TV e uma mulher nua se enrolar em arame farpado, já não é tão agradável assim. Sem falas, portanto, sem explicações. Eram cenas que poderiam estabelecer relações com diversos matizes estéticos, desde experimentações ligadas à arte da performance como criações de dança-teatro relacionadas a culturas africanas e indígenas. Mas certamente desconectadas dos principais arquétipos comuns à cultura brasileira, como os citados no trabalho de Fernando Peixoto²⁴⁴. Explodia-se a *roda*; uma ação que iniciava reivindicando a atenção para um espaço específico, depois se espraiava misteriosamente pela cidade, revelando, a cada momento, uma nova investida cênica política radical. Os números eram articulados de modo a seguir um depois do outro e sempre haveriam estímulos visuais – integrantes com sinalizadores, por exemplo – e sonoros – os mencionados instrumentos *antimusicais* – que se prestariam a servir de guia para que o público convocado para o *Debate* seguisse a sequência de ações pelas ruas. Mas destituído de qualquer didatismo exacerbado. Se na tradição, se convoca a atenção das pessoas como forma de reivindicar um espaço de fala pública, em *A Cena é Pública*, essa noção é pervertida. A eficácia política desse modo de operar é vista com extrema desconfiança. Chega-se a utilizar expedientes populares, se estabelece, portanto, com o público, aquela velha conexão que a tradição já nos acena desde muito, a artistas e plateia: *o que é que*

²⁴⁴ “No Brasil o teatro de rua está nas raízes das mais autênticas manifestações da identidade cultural nacional, ponto de partida essencial para uma compreensão da poesia popular e de um processo cultural específico. E são espetáculos que utilizam as mais diversificadas linguagens, uma excluindo a outra ou integrando várias, como a dança e o canto, a presença de atores ou o teatro de bonecos (chamado *maulengo* em Pernambuco e *joão-redondo* na Paraíba). Um universo de invenção e fantasia como o *bumba-meu-boi* (auto pastoral com diálogo, dança e canto), o *fandango*, a *ciranda*, os *bacamarteiros* e tantos outros.” (PEIXOTO, 1999, p. 143) Na sequência de seu artigo, Peixoto observa a presença desses elementos no trabalho de diversos grupos brasileiros. Percebe nos grupos Galpão (Minas Gerais) e Imbuaça (Sergipe) uma maior ênfase no projeto de dar continuidade permanente a um “resgate da cultura popular” (p. 150).

deve vir por aí. Mas no instante seguinte, toda aquela aspiração se desfaz radicalmente. Aquela experiência reconfortante passa a propor regras estranhíssimas; já não se sabe se é para ser vista, o que pretende significar e, até mesmo, se é arte ou agressão, ativismo, “sem-vergonhisso”, revolução, atrevimento, protesto, “safadeza”...

Na esteira da reflexão desse ponto, que compreende tensionamentos entre o trabalho do grupo e as formas tradicionais, encaminhamos a discussão para as considerações principais desta parte: do teor do engajamento político contido no trabalho cênico do Teatro de Operações, mais precisamente, na operação *A Cena é Pública*.

Conforme posto na parte anterior, por conta de diversos fatores, se havia um franco desejo de articular arte e política, no sentido de transgredir a ordem vigente, havia também um forte sentimento de descrença na eficácia dos discursos cênicos de esquerda ortodoxos. O teatro político dos anos sessenta estabelecia uma relação de verticalidade com o “povo”. Que fosse para fazer uma revolução, seja socialista ou “existencial”, as camadas populares deveriam seguir protocolos rigorosos, articulados por líderes partidários ou “gurus”, portadores das verdades e dos códigos que as revelam – e que no Brasil, a grosso modo, se conformou, em um primeiro momento, numa experiência elitista e que, mais tarde, paradoxalmente, ganharia status de “mito original” popular. Seja na montagem de dramaturgias dialética *marxistas* ou na consagração de ritos transcendentais, o projeto sempre implica na produção de um tipo de discurso planejado *a priori* por seus autores e que, ao se comunicar com seus receptores, realiza seu devir político de elucidar e congregar os incultos na luta política/harmonia com o cosmos, sob a luz de ideais revolucionários/holísticos.

Esse tipo de pedagogia deveria ser severamente questionado. Ao olhar de um grupo que preza pelas relações horizontais e preferencialmente não institucionalizadas, trata-se de uma atitude pernóstica e paternalista. O desafio era justamente esse: propor perturbações públicas de dimensão estética que suscitasse reverberações de ordem política sem *vestir a carapuça* dos jovens intelectuais de esquerda *descolados* que já *sacaram* como é o jogo perverso da política e que, muito espertos, debocham da classe que nos representa no Estado e ainda exibem, metidos a agressivos, sua ousadia guerrilheira. Não, era preciso ser mais delicado do que isso. O teatro deveria servir para disparar francos jogos que conchassem as paixões e ideias que cercam o universo da política, com o intuito de perturbar os cidadãos o máximo que se pudesse, mas sem

ser ele – ou seus atores – o principal e/ou único motor daquele acontecimento. O sentido político de cada operação deveria ser singular, na medida em que a estrutura cênica de *A Cena é Pública* deveria ser sensivelmente porosa às realidades sócio políticas, em seus aspectos materiais e simbólicos, que cercavam cada ação. O que nos interessava era utilizar o teatro como ferramenta de pesquisa para perceber e entender como ocorriam – pelo menos daquilo que se possa passar em meio as ruas da cidade – as relações de sociabilidade que nos sensibilizavam e que justificavam nossos principais auspícios – politizados, certamente. As saídas para rua deveriam também nos retroalimentar, auxiliando o desenvolvimento, cada vez mais intenso, das técnicas e recursos de linguagem utilizados – afora a realização de experiências que ousassem relações com novos campos artísticos e filosóficos que, pela influência de cada integrante do grupo, aos poucos, se incorporava no trabalho. Desse modo, em relação dialógica com a dinâmica das ruas, confiando mais no processo do que no resultado, seguiríamos atuando no mundo, mantendo alguma crença possível em algum tipo de transformação social benevolente a alguma parcela da população.

Essa sintonia fina para se articular uma proposição que não se pretendesse impositiva, pode ser bem ilustrada na maneira como o grupo pesquisou a formulação do expediente cênico denominado *Brinde*, que funcionava como o número que encerrava *A Cena é Pública*. Rememorando: seu objetivo principal era criar uma *guerra de bexigas com água*, entre público e atores, transformando a praça pública em um verdadeiro palco de batalha entre cidadãos e *políticos*. O disparador para se iniciar o enfrentamento deveria ser a extravasamento da raiva, que se supõe, que o sujeito comum guarda dessa classe que não o representa. Para suscitar esse sentimento, a ideia era juntar todos os atores que faziam a ação em um espaço um pouco mais amplo, para que se emulasse, abrindo garrafas de champanhe e estourando fogos de artifício, um grande brinde festivo, onde as figuras políticas, em claras posturas corporais e gestuais – abraços, salva de palmas, braços erguidos para o alto – se parabenizam uns aos outros – pelo simples fato de serem o que são –, e comemoram as delícias dos privilégios que suas *castas* lhes proporcionam. Ao mesmo tempo em que debocham ironicamente da condição ordinária dos cidadãos que estão a sua volta, impedidos, desde sempre, a participar da festa com eles – gestos de “banana” com os braços; movimentos que destacam as partes eróticas; os dois dedões da mão, espalmada, apoiados na bochecha fazendo leves rotações com o pulso, como quem diz “você não é de nada”, por exemplo. Brotada a raiva no público, uma quantidade considerável de bexigas

com água seria disposta ao alcance deles, que então iniciariam a *batalha* ao transformar os atores em alvos das frustrações que sentiam em relação aos políticos que eram representados.

É nessa parte que prevê que as bexigas com água são disponibilizadas e o público entende o que é para fazer onde a coisa fica interessante. Vejamos como, na prática, o processo se deu.

Primeira experiência: antes de começar a operação, em um canto próximo onde ocorreria o *Brinde*, depositamos as bexigas. Quando chegou a hora de executar o número, as bexigas, por estarem um pouco escondidas, não foram vistas pelo público, que nem ao menos teve a chance de atinar para a proposta que fazíamos. Resultado: fracasso total; não houve guerra de bexigas.

Segunda experiência: combinamos que, na hora do *Brinde*, alguns atores – com roupa de cidadão comum e máscara de burro – distribuiriam as bexigas para o público que, munidos de suas armas, atacariam os políticos. Resultado: sucesso parcial; houve guerra de bexigas, entretanto, ainda que os *burros* não explicassem claramente o que era para ser feito com os balões, a ação ganhava um contorno extremamente didático, o que emparelhava a experiência com os postulados paternalistas que pretendíamos repudiar. Nesse caso, éramos nós atores quem ensinávamos ao público como se deve reagir à classe política.

Terceira experiência: um pouco antes do número do *Brinde* se iniciar, alguns atores, gentilmente, espalhariam as bexigas, em lugar visível, próximo ao espaço onde se conformariam os festejos dos políticos. Combinamos entre nós que sustentaríamos a ação de comemorar, brindar e debochar o tempo que fosse necessário, até alguém do público, ao perceber as bexigas, concatenar as coisas e dar início à situação que almejávamos: a batalha de água pública. Começa então o *Brinde*. O tempo passa e o público segue impávido diante de nossas comemorações. Um integrante da operação, com terno e máscara de político, não consegue segurar a ansiedade e, diante daquele marasmo, não tem dúvida, apanha uma das bexigas e *splash!*, dá no meio do primeiro cidadão que vê pela frente. Resultado: sucesso parcial; houve guerra de bexigas (claro!), mas porque suscitamos a fúria de um cidadão em relação a atores de teatro de rua destrambelhados. O encharcado sujeito, imediatamente, se municiou de três bexigas e fuzilou de volta o ator. Ele extravasava sua raiva em relação à estupidez do elenco, aquilo nada que tinha de ver com os preceitos propostos; construir uma relação de animosidade com as figuras que eram representadas. Diga-se de passagem, o ansioso colega, após a operação daquele dia, sofreu sérias reprimendas coletivas.

Quarta experiência: repetir o modelo da terceira experiência sem se deixar tomar pela ansiedade. Resultado: sucesso total; houve guerra de bexigas que começou porque alguém – e era muito

comum as crianças serem as primeiras a perceberem a proposta do jogo – depois de algum tempo diante da cena, alimentou ojeriza em relação à classe política, percebeu os mecanismos de reação à sua disposição – as bexigas – e deu início à *batalha*. Depois que a primeira pessoa comum iniciasse a peleja, nós políticos também teríamos o direito de revidar. Terminados os fogos, as champanhes e as bexigas, batíamos em retirada.

Um olhar sobre o modo como se preparava os roteiros dos combates do *Debate Político* também revela essa noção de porosidade com o meio social que *A Cena é Pública* contém. A escalção do elenco das figuras públicas e os sentidos básicos das dinâmicas dos combates eram determinados segundo os contextos políticos nos quais se inscreviam. Por exemplo: em janeiro de 2013, operamos *A Cena é Pública* na Praça Franklin Roosevelt, localizada no centro da cidade de São Paulo²⁴⁵. Naquele momento, o Governador do Estado de São Paulo, Geraldo Alckimin, sofria graves críticas de diversos segmentos sociais, com forte repercussão nas mídias oficiais, relativas a questões da área da Segurança, uma vez que a organização comercial-paramilitar “Primeiro Comando da Capital” realizava uma sequência extensa e sistêmica de assassinatos de policiais militares, entre outras ações radicais, como parte da execução de procedimentos estratégicos, relativos aos desígnios aspirados em sua constituição. E por outro lado, neste mesmo período, o Governador do Estado do Rio de Janeiro, Sergio Cabral, gozava de ampla popularidade, elogiado por diversos segmentos sociais, com forte repercussão nas mídias oficiais, pois justamente, na área da Segurança, sua política de instalações das Unidades de Polícia Pacificadoras (UPPs) em favelas e bairros “periféricos” – com direito a uma operação militar sem precedentes, ocorrida, poucos anos antes, no Morro do Alemão, favela localizada na zona norte do Rio de Janeiro, transmitida ao vivo pela televisão em tom *hollywoodiano* – era considerada um estrondoso sucesso. Pois bem, estava montado o elenco do debate: Alckimin vs. Cabral; o “tema a ser debatido no primeiro bloco” seria Segurança. Como as UPPs equacionavam as relações com os grupos comerciais-paramilitares cariocas referentes ao comércio ilegal de drogas de forma como a política de Segurança de Alckimin não demonstrava conseguir, Cabral levaria vantagem no início do combate. Mas como em todo *Telecatch*, acontecem as reviravoltas. E quando a força do governador paulista começasse a prevalecer, Cabral, lançaria mão de um recurso típico desse estilo de luta encenada: a convocação para o

²⁴⁵ A convite do Hemispheric Institute – Instituto Hemisférico de Performance e Política, operou-se *A Cena é Pública* durante o 8º Encontro – São Paulo, no dia 18 de janeiro de 2013.

ringue de um(uma) parceiro(a) que estaria na reserva, pronto para adentrar quando solicitado(a) – quem está de fora pode entrar substituindo seu aliado ou, em parceria com ele, lutar em conjunto contra seu adversário comum. E nesse caso, sua dupla seria a presidenta Dilma Rousseff, já que, no plano da política institucional, à época, PT e PMDB (partidos de Rousseff e Cabral, respectivamente) eram aliados, e PSDB (partido de Alckimin), oposição. Como forma de encerrar o “Debate” daquele dia, faríamos alusão a outro drama político em voga naquele tempo: o julgamento do “mensalão” e toda a aura que se instaurou ao redor da figura do juiz Joaquim Barbosa, relator do processo no Superior Tribunal Federal – STF, visto como herói moralizador da nação. De modo que a ideia seria fazê-lo surgir no final do segundo assalto, de forma inesperada, inclusive para os narradores, como um “anti-super-herói-caboclo” – “Pai Joaquim de Aruanda”, caracterizado por adereços carnavalescos referentes às culturas afro-brasileiras – que entraria no meio do combate, e com seu “tridente divino”, fulminaria todos os políticos, independente do partido.

Em junho de 2013, na praça Nauro Machado, localizada no centro histórico de São Luís do Maranhão²⁴⁶, foi fácil. O *Debate* seria José Sarney vs. José Sarney, já que o quadro institucional naquele estado não se modifica a mais de trinta anos. Aliás, não só os debatedores, mas os narradores, enforcados, e todos os que faziam a operação naquele dia, utilizariam terno, gravata e máscara de José Sarney. A exceção ficou por conta da inserção de Roseana Sarney – filha do ilustre atual Senador da República – que aparecia, em grande estilo, no segundo assalto do *Debate*, para auxiliar seu aliado, José Sarney, na luta contra seu opositor: José Sarney – não fazia muitos anos em que esse pleito, pai vs. filha, de fato, ocorrera na disputa pelo Governo do Estado do Maranhão. Para se caracterizar de Roseana, o ator que a fez, manteve igual sua máscara de José Sarney, apenas adicionou uma peruca de cabelos compridos.

Se as variações formais dos dispositivos cênicos de *A Cena é Pública* poderiam obedecer a critérios da ordem do discurso político, outros fatores, como a relação com o espaço físico da cidade e a dimensão simbólica de seus monumentos e marcos arquitetônicos – acompanhados da memória social que carregam – também orientariam alguns procedimentos. É o caso do *Número do Arame*. Rememorando: um corpo feminino nu, parado, em pose que alude a uma imagem de

²⁴⁶ Conforme já foi colocado em nota no capítulo anterior (p. 130), no dia 14 de junho de 2013, operou-se *A Cena é Pública*, como parte das atividades previstas no Festival Ponto de Vista – UFMA.

uma “santa”, com uma bandeira cívica enrolada na cabeça lhe tapando o rosto, é envolta em arame farpado por um político. Para a criação deste número, diferentes expedientes, nascidos de diferentes aspirações éticas e estéticas, entraram em jogo. Para o interesse da linha de raciocínio que proponho, cabe apenas ressaltar o seguinte percurso. No começo da criação, havia uma relação de um corpo – vestido – com uma bandeira. Em um determinado momento da pesquisa, esse corpo e essa bandeira passaram a se relacionar intensamente com estátuas e monumentos históricos, em geral, de iconografia cívica ou religiosa, que se encontram espalhadas pelas cidades do mundo afora. Dando sequência ao trabalho, o corpo passa a ganhar mais presença dentro da ação, no sentido de personificar o espírito dessas estátuas santas cívicas monumentais, ao ponto em que, ele mesmo passa a ser essa figura a ser imortalizada em uma imagem. Dessa relação surge a forma, digamos, atual; o corpo na pose sacra, nu e com a bandeira lhe tapando a cara. A questão é que, mesmo quando há essa transferência de presença das figuras de bronze em pedestais de pedra para o corpo feminino de carne e osso, a importância de se montar essa imagem em espaços públicos cujos traços físicos e arquitetônicos sugerem a construção de narrativas monumentais de tipos cívico e religioso, seguiu sendo fundamental. Diferente de outros números, cujos critérios, em geral, eram de ordem técnica – se há espaço para abrir a roda, local adequado para disparar os fogos, estrutura para pendurar o sistema de encordoamentos ou se dá para fazer o *Número do Fogo* sem ter que chamar o bombeiro depois – o *do Arame* demandava um olhar mais poético. A imagem ganhava força na medida em que conversava com outros ornamentos urbanos. Nas operações citadas nos parágrafos acima, ele foi realizado nos seguintes lugares: na Praça Nauro Machado, em São Luís-MA, montou-se em frente à entrada da Câmara Municipal de Vereadores; na Praça Roosevelt, São Paulo-SP, em frente as escadarias que dão acesso ao portal principal da Igreja da Consolação. Em cada ocasião, as distintas molduras urbanas faziam sobressair diferentes elementos da cena, ressaltando, em cada situação, diferentes nuances do sentido proposto pela ação. O corpo feminino nu enrolado por um homem em arame farpado sempre carregará uma conotação, em última análise, feminista. A pose de “santa” em frente a uma igreja, sublinha uma derivação possível; a bandeira cívica lhe tapando o rosto em frente a uma Câmara Municipal, sobrecarrega outras percepções.

Reitero: não nos encontrávamos para equacionarmos nossas percepções, para depois articularmos uma dramaturgia capaz de comportar nossa visão de mundo politizada que seria canalizada através da montagem de uma peça de teatro cujo fim seria conquistar o maior número

de adeptos à corrente ideológica que considerássemos mais adequada como forma de solucionar os problemas sociais. *A Cena é Pública* era o nosso dispositivo de interface com o real. Havia um tremendo desejo de provocar perturbação na vida pública, sem dúvida. Mas o que se resultaria de cada ação, a gente aprenderia com cada experiência. A operação funcionava na medida em que causava tumulto, mas não era submetida a uma exigência de caráter assertivo; seus resultados nunca eram considerados, pelo grupo, como bons ou ruins, certos ou errados. Ou melhor, o parâmetro de análise variava conforme o objetivo de cada empreitada. Uma multidão de estudantes universitários que ri e ovaciona não era, necessariamente, uma reação melhor, ou mais esperada, do que a de um grupo de *punks* anarquistas que reprime e ameaça fisicamente. A ação podia servir para incomodar adversários e fortalecer aliados; divertir os incautos e empolgar os engajados. Quanto mais a usávamos, maior manejo tático tínhamos para atingirmos graus cada vez mais diversos de intervenção no jogo das forças sociais presentes em cada espaço e tempo.

Na comparação de duas ações feitas em um mesmo local, o Largo da Cinelândia, no centro da cidade do Rio de Janeiro, mas em contextos sociais radicalmente distintos, percebe-se que a mesma operação resultou em relações totalmente díspares com o público de cada situação, gerando, sem dúvida, diferentes sentidos cênico políticos. Em novembro de 2011 a Cinelândia estava, literalmente, ocupada. Estavam lá assentados uma multidão de jovens que participavam do movimento *Ocupa Rio*²⁴⁷. Sob a perspectiva de um teatrista convencional, *A Cena é Pública* foi um sucesso absoluto. Gritos de gol após a realização de cada número, todas as piadas eram aceitas, esfuziantes salvas de palmas e inúmeros vídeos “viralizados” na internet. No *Número das TVs*, uma reação catártica por parte do público que invadiu a área cênica para, todos juntos, unidos, aniquilarmos de vez o poder da mídia oficial representada naqueles pobres velhos aparelhos – sob a perspectiva dos ocupantes, símbolo mor da dominação social na contemporaneidade.

Em julho de 2012, agendamos para o mesmo Largo da Cinelândia uma ação de *A Cena é Pública* sob um pretexto muito simples, dar sequência a um processo de iniciação voltado para postulantes a membros do grupo que vinham fazendo as oficinas do coletivo já a algum tempo.

²⁴⁷ Pode ser considerado como a vertente carioca dos movimentos internacionais já citados na parte anterior – “*Occupy* Puerta del Sol, Cataluña, Syntagma, Wall Street etc., todas inspiradas na ocupação da Praça Tahir” – que lutam pela efetivação de uma “democracia real” em tempos atuais.

Quando chegamos, descobrimos que naquele dia, bem no Largo, estava sendo realizada uma manifestação capitaneada pelo sindicato dos Policiais Militares do Estado do Rio de Janeiro, que havia deflagrado greve a poucas semanas em solidariedade a exoneração de um coronel da Polícia Militar da Bahia. O largo estava tomado por policiais militares, policiais civis, guardas municipais, bombeiros, salva-vidas, além de toda sorte de servidor ligado a funções desse tipo. Ponderamos. Já tínhamos chegado até lá, não haveria razão para recuar e nenhum novato reclamou. Um integrante do grupo então foi até o palanque que estava montado no Largo – detalhe: sob o palco, amarrados às estruturas que o sustentavam, estavam diversos “*bonecos de judas*” estrangulados por correntes, representando cenas de execução letal, com máscaras de diversos políticos, em geral, os de esquerda, entre alguns que também estariam representados em nossa operação – e conversou com os dirigentes do ato para ver se poderiam nos abrir espaço para “apresentarmos um teatro social” que estávamos desenvolvendo e que, talvez, pudesse “colaborar para o fortalecimento da luta” daqueles grevistas, de uma classe que, sob nosso (irônico) ponto de vista, é muito importante para a “sustentação da base moral da nossa sociedade”. Eles aceitaram. Depois da fala do “companheiro fulano”, no horário “tal”, faríamos A Cena é Pública no meio da manifestação, com o luxo de poder utilizar, para as narrações e comentários do *Debate*, o sistema de som que o sindicato dos PMs alugou.

Sob o ponto de vista de um teatrista convencional, foi um fracasso retumbante. A praça estava lotada, e de forma em geral, composta por uma gente forte. Os atores que fariam os *debatedores* não conseguiram abrir a *roda*. Se esforçaram como podiam, mas não havia espaço para criá-la. Os novatos poderiam ter ajudado nessa tarefa, mas lhes faltavam presença de espírito. Diante de uma situação temerosa e adversa, simplesmente sumiram. Os narradores se empenharam em sustentar a atenção do público se comunicando comicadamente no microfone o máximo que conseguiam, com o intuito de dar tempo para os *debatedores* se arranjamem. Mas ficou difícil. E com cinco minutos de improviso de piadas, já ficava claro que, se não defenderíamos os políticos que desagradavam aquela classe, também não estávamos ali para apoiar a luta de ninguém. Não demorou para tomarem de volta, a força, o microfone. Algum líder sindical esbravejou em alto e bom som pelos falantes da praça: “isso aqui não é palhaçada, é coisa séria!” e encerrou a brincadeira.

Sinceramente, é a lembrança do fracasso retumbante a que eu guardo com maior carinho.

Para encerrar essa parte, ilustro, através de figuras, dois roteiros de ação planejados para a execução de A Cena é Pública, de maneira a elucidar um pouco mais como se articulava, em cada situação, diferentes formas de ordenar, no tempo e espaço, os expedientes que a compunha.

Figura 1 – Roteiro para Praça Franklin Roosevelt, São Paulo-SP, 18 de janeiro de 2013.

Figura 2 – Roteiro para Praça Nauro Machado, São Luís-MA, 14 de junho de 2013.

Na operação realizada em São Paulo, por motivos internos de organização e produção, não foi feito o “Brinde”.

3.9 “Oi zum zum zum, oi zum zum zum, tá faltando um!”

Teatro de Operações é um termo militar. Refere-se ao lugar onde irá ocorrer o confronto. A *cena é pública* consiste no manejo de um mecanismo teatral capaz de operar jogos cênico políticos. Se propõe a instaurar na rua um campo de batalha teatral. A teatralização do espaço público como forma de evidenciar o teatro político real; um escárnio deliberado com a classe política. A cena como matéria para a transformação dos regimes de visibilidade operantes na vida social, que se convencionam em padrões, predominantemente, a serviço de uma ordem massacrante. O jogo teatral como um modo de relação processual, de constituição de propósitos

estéticos a partir da relação imediata entre ator e público. Não se representa uma peça de teatro político em meio à cidade. Utiliza-se de expedientes preponderantemente cênicos para tensionar as relações políticas da vida urbana, aproveitando-se do modo como se dão essas relações em termos materiais e imateriais – aparelhos, equipamentos e agentes públicos e privados, marcos arquitetônicos, história, cultura e costumes, etc. A constituição de *A cena é pública* se deu enquanto um processo de pesquisa cênica de teatro de rua, mobilizada por uma inquietação política constante, onde o posicionamento ético dos atores/cidadãos inclusos na ação é constituinte fundamental do ato estético que ali se instaura. Além do senso artístico peculiar a esse grupo, há uma postura moral em jogo.

Em 2013, por conta da insurgência das *Jornadas de Junho de 2013*²⁴⁸, decretamos a falência de *A Cena é Pública*. A cena havia se tornado pública. A rua havia se tornado um palco de batalha. Na história recente brasileira, encontramos, frequentemente, momentos em que as ruas das grandes e médias cidades brasileiras fervilharam em manifestações políticas públicas intensas, como nas “*Diretas já!*” e na campanha a favor do Impeachment de Collor de Melo. Mas pensando o começo do séc. XXI, um cenário como o das *Jornadas* era inédito. *A Cena é Pública* tinha um intuito provocador que, naquele novo ambiente, perdia o sentido. Durante o período mais intenso das *Jornadas*, por conta de reivindicações políticas diversas, houve distúrbios drásticos na ordem do espaço público. Se na nossa operação emulávamos situações de risco e de confronto – além de pôr em xeque a credibilidade da classe política – o que se passava diante de nós não era, propriamente, uma emulação, era real. Diante da voracidade dos enfrentamentos entre população e agentes de segurança do Estado, nossos atos se reduziram a mero teatrinho. Se ameaçávamos queimar alguém e incitávamos uma guerra de bexigas, a população queimava ônibus e a polícia não dava tiros com balas de festim. As máscaras, símbolo lúdico maior do carnaval, tiveram seu uso público criminalizado por lei. E ademais, no momento do turbilhão, muitas forças entram em jogo. Consideramos que seria precipitado, naquele momento, usar *A cena é pública* em algum ato “tal” em defesa de “tal” causa, pois, sabe-se lá que grupo político

²⁴⁸Esse termo se popularizou tanto em mídias jornalísticas diversas quanto em artigos especializados para se referir à sequência de manifestações públicas que se iniciaram em meados de junho de 2013 e se desenrolaram pelos meses seguintes nas ruas das principais cidades brasileiras – seu marco inicial pode ser considerado as passeatas de 13 de junho, capitaneada pelo movimento Passe Livre, em São Paulo, e a que ocorreria dois dias depois, em diversas capitais e grandes cidades, onde inúmeros grupos, movimentos, além de “cidadãos comuns” foram às ruas. Ver em DEMIER (2014).

estaria comprometido com “tal” mobilização; um passo em falso e poderíamos ser usados como plataforma para se insuflar possíveis discursos e agentes políticos que não nos fossem interessantes. É preciso lembrar que essa operação nasceu de uma descrença na inscrição dos principais discursos político ideológicos do séc. XX no Teatro. Não éramos um grupo de esquerda ou de direita, simpatizante dos partidos A, B ou C. Justamente por estarmos desiludidos com o atual sistema político brasileiro é que operávamos *A cena é pública*. Era a nossa forma de berrar nossa insatisfação. Mas o berro não vinha seguido de um sermão sobre a salvação ou um plano para a construção de uma utopia. Era só uma necessidade de desestabilizar o que estava ali. E, naquele instante, não havia mais o que desestabilizar.

“O Teatro como um pequeno mundo, o mundo como um grande Teatro”. É essa máxima barroca que surge como epígrafe da página principal do sítio virtual do Teatro de Operações. Se, enquanto grupo, relutamos em assumir alianças que não passem a confiança de que seguirão interessantes em longo prazo, individualmente, cada integrante tem total liberdade de se associar com o movimento que bem entender e participar da manifestação que considerar conveniente. Era comum nos encontrarmos nos atos, não enquanto grupo, mas como gente interessada em tomar parte daquilo. Como ainda é comum nos encontrarmos em situações do tipo, mesmo quando não há operação coletiva prevista. Antes, durante e depois das *Jornadas de Junho*, vários integrantes do grupo, para não dizer todos, se mobilizam, com assiduidade, em partidos políticos, organizações e movimentos sociais, além de toda forma de militância, institucional ou não, incluso na dimensão da rede virtual. E hoje, seguem os trabalhos conjuntos de criação e pesquisa de formas de se operar no mundo. Mas depois de 2013, *A Cena é Pública* se retira aos bastidores, pois perde o viço e a proficiência. Um olhar retroativo sugere a percepção de que haveria uma certa vidência por parte do coletivo que, já em 2009, começou suas saídas para rua. Porém, o “grande teatro do mundo” cobrou o valor do seu ingresso, e o “pequeno teatro” do grupo, cumprido sua missão, sai de cena e descansa em paz no passado.²⁴⁹

²⁴⁹ Estupefato diante do Golpe de Estado que está em curso em Brasília enquanto escrevo essas palavras, não posso deixar de fazer aqui uma nota para observar que, a partir do resultado das últimas eleições para Presidente da República em 2014, percebe-se na vida pública brasileira, inclusive, reproduzindo parte dos modelos de protestos vistos nas *Jornadas* – como a tomada das ruas pela população –, o surgimento de uma intensa “onda conservadora” e golpista, ameaçando as estruturas institucionais de um, sempre frágil, e “blindado” regime. O livro *A Onda Conservadora* (2016) – organizado por Rejane Hoelever e Felipe Demier – reúne uma série de artigos publicados entre 2014 e 2015 que, colocados lado a lado, traçam um rico panorama da política brasileira atual, trazendo à tona diversas perspectivas; culturais, políticas, históricas, filosóficas, etc. Faço questão de citar a

3.10 B-T-G-P-T-I-4-0-5-9-CÂMBIO.

Desde o início, havia um compromisso com a pesquisa, com vista à ideia de que o Teatro de Operações deveria servir como espaço para alimentar questões e reflexões relativas tanto a relação do grupo com o mundo – que se dava quando executávamos as ações –, mas também sobre como nos relacionávamos internamente enquanto grupo. Pesquisas voltadas para o melhor desenvolvimento do trabalho artístico, mas também para o melhor entendimento sobre como estruturar as relações de um com outro, o que, por conseguinte, seria determinante para dar forma a maneira como o coletivo se portava diante do real. Que fosse algo além de um grupo que

introdução de um artigo de Demier que visa, justamente, analisar o caráter desses “revoltosos em favor da ordem”, encontrados nessa “ofensiva da oposição de direita” observada nos dias de hoje – tendo como ápice o ato inconstitucional de destituição da atual Presidenta da República – e que reivindica urgentemente o devido enfrentamento. “O argumento hoje, quase irretorquível, da existência de uma “onda conservadora” no país ganhou força empírica a partir das massivas manifestações do dia 15 de março de 2015 (...). A direita, voltando às ruas depois de décadas (...), demonstrou inegável crescimento, junto aos setores médios da sociedade brasileira, do ideário reacionário, que coaduna aspectos ultraliberais e tradicionalistas. (...) A composição social e o sentido político das manifestações mencionadas são opostos às de 2013 e, de certa forma, podem até ser consideradas uma “resposta de determinados setores das classes dominantes ao temor despertado pelas *Jornadas de Junho* e pelo que veio depois”. Convocada por uma nova direita, extremista, internética e adepta de um anticomunismo irascível (*Revoltados Online*, *Movimento Brasil Livre*, etc.), e dirigidas politicamente pela oposição de direita, sob a batuta do PSDB, as manifestações contra o governo Dilma em 2015 lograram amalgamar toda a fauna e flora reacionária da nossa (não mais “primitiva e “gelatinosa”) sociedade civil. Vestidos com a camisa da Confederação Brasileira de Futebol (CBF), foram protestar, em harmonia, tanto as velhas senhoras viúvas da ditadura militar e os saudosistas lacerdistas de jornal embaixo do braço e linguajar forense, quanto os pós-yuppies *digitais*, os semiletrados com diploma universitário e os nossos novos “empreendedores”, cujo o amor por camarotes VIPs e a admiração por figuras como Luciano Huck impressionam até mesmo os liberais ilustrados da velha guarda. Quase todos brancos, nossos manifestantes nutrem, às vezes não só reconditamente, um ódio aos “quase todos pretos” cadastrados nos programas sociais focalizados e compensatórios do governo federal. Homens e emperiquitadas mulheres “de bem”, consideram que “estão fazendo a sua parte”. Pagam seus “altos impostos” em dia, sabem aproveitar “as oportunidades que o mercado oferece” ao invés de esperar o “paternalismo do Estado” e, eventualmente, até fazem filantropia e optam por marcas com “responsabilidade social” (que ajudam dez crianças na África para cada mil que exploram na Ásia). Em seus nada literários posts no *Fecebook*, afirmam que não têm culpa das injustiças sociais do Brasil. São, portanto, todos eles “inocentes”, morem no Leblon ou no Morumbi. (...) As manifestações em questão podem ser descritas (...) como atos liderados pela oposição de direita. Foram convocados por ela, organizados por ela e dirigidos programaticamente por ela, a ala *hard* do neoliberalismo brasileiro e polo direito do regime *democrático-blindado* do país. Sob sua égide, ainda que com relativa autonomia, marcharam diversos grupos reacionários exóticos e toda uma vasta fauna proveniente dos extratos médios conservadores semiletrados que, mesmo durante o fastígio do petismo no poder, tiveram suas coincidências formatadas por pseudointelectuais de direita (Arnaldo Jabor, Marco Antonio Villa, Nelson Motta, Diogo Mainardi e consortes), que, conquanto ignorados nos ambientes científicos, gozam, na qualidade de “especialistas”, de vultoso espaço nos *mass mídia*.” (DEMIER, 2016, p. 18)

se reúne para produzir peças e entrar em cartaz com o objetivo de constituir uma carreira artística. Deveria se estar em oposição aos modos sociais preponderantes de se criar e viabilizar a arte, onde quase nunca se propõe um processo continuado de pesquisa e o que está em jogo é como se resultará a relação entre a obra e o público no momento em que esta for apresentada, tendo como principal sistema de valores capaz de julgar sua qualidade, o mercado.

Questionava-se, por exemplo, se na própria desconstrução da relação padrão entre artista e obra não residiriam relações sociais politicamente mais pungentes. Aflorava-se nas conversas estudos intensos sobre feminismo, a luta contra o racismo e a homofobia. O grupo, aos poucos, ganhava visibilidade – algumas operações obtiveram grande repercussão na internet – e estruturava atividades e eventos em parceria com outros coletivos e grupos ligados a arte e ativismo político. Se fossemos entrar na luta, era preciso substanciar nossos fundamentos. Enquanto grupo de cidadãos artistas, não se tratava de somente atuarmos socialmente a partir de intervenções teatrais em praça pública, o próprio modo de existir do grupo deveria coadunar com metodologias acordadas com os posicionamentos políticos firmados por seus integrantes. Era mais que um grupo de teatro de rua.

Aqui é possível traçar alguma relação entre alguns pensamentos/posicionamentos do grupo com a teoria do “poder disciplinar” de Foucault (2014). Pois não se tratava de ajustar um trabalho que coadunasse com um determinado discurso cujo o fim fosse a instauração de um regime político justo, ou, pelo menos, alinhado com o ideário político do grupo. Passou-se a prestar mais atenção no modo como o exercício do poder se dá no dia a dia, nas pequenas relações cotidianas; “a microfísica do poder”. Ora, de que valeria um discurso político libertador encrustado em uma estrutura de produção artística alienada? A opressão não se dá somente na relação entre classes, mas na conformação disciplinar prevista pelas instituições sociais, impregnada em todos os campos da vida.

Muitas vezes se afirma que o modelo de uma sociedade que teria indivíduos como elementos constituintes é tomada às formas jurídicas abstratas do contrato e da troca. A sociedade comercial se teria representado como uma associação contratual de sujeitos jurídicos isolados. Talvez. A teoria política dos séculos XVII e XVIII parece com efeito obedecer a esse esquema. Mas não se deve esquecer que existiu na mesma época uma técnica para constituir efetivamente os indivíduos como elementos correlatos de um poder e de um saber. O indivíduo é sem dúvida o átomo fictício de uma representação “ideológica” da sociedade; mas é também uma realidade fabricada por essa tecnologia específica de poder que se chama a “disciplina”. Temos que deixar de descrever sempre os efeitos de poder em termos negativos: ele “exclui”, “reprime”, “recalca”, “censura”,

“abstrai”, “mascara”, “esconde”. Na verdade o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção. (FOUCAULT, 2014)

Em outro trecho, o autor fala de como o “poder disciplinar” reivindica um novo corpo para os seres humanos. A normatização dos comportamentos sociais, na visão de Foucault, ganha contornos muito concretos. O filósofo se recusa a tratar das relações de poder em termos abstratos – a simples aceitação de que há um “contrato social” por detrás da organização de uma sociedade não lhe é suficiente, é preciso observar como isso se realiza nos corpos dos indivíduos.

(...) um novo objeto vai-se compondo e lentamente substituindo o corpo mecânico – o corpo composto de sólidos e comandado por movimentos, cuja imagem tanto povoara os sonhos dos que buscavam a perfeição disciplinar. Esse novo objeto é o corpo natural, portador de forças e sede de algo durável; é o corpo suscetível de operações especificadas, que têm sua ordem, seu tempo, suas condições internas, seus elementos constituintes. O corpo, tornando-se alvo dos novos mecanismos de poder, oferece-se a novas formas de saber. Corpo do exercício mais que da física especulativa; corpo manipulado pela autoridade mais que atravessado pelos espíritos animais; corpo do treinamento útil e não da mecânica racional, mas no qual por essa mesma razão se anunciará um certo número de exigências de natureza e de limitações funcionais. (FOUCAULT, 2014)

O filósofo então crava sua definição para “disciplina”.

Digamos que a disciplina é o processo técnico unitário pelo qual a força do corpo é com o mínimo ônus reduzida como força “política”, e maximizada como força útil. O crescimento de uma economia capitalista fez apelo à modalidade específica do poder disciplinar, cujas fórmulas gerais, cujos processos de submissão das forças e dos corpos, cuja “anatomia política”, em uma palavra, podem ser postos em funcionamento por meio de regimes políticos, de aparelhos ou de instituições muito diversas. (FOUCAULT, 2014)

O que se coloca, para o grupo, portanto, é uma complexificação do olhar frente as relações de poder na sociedade. Uma visão de “luta de classes” *strictu sensu* não se mostraria mais satisfatória para se enquadrar algumas questões políticas que estavam surgindo. A ideia de se combater o “poder hegemônico” implicaria no entendimento de que haveria na sociedade um determinado segmento social que seria dominante e que, portanto, caberia as classes oprimidas se organizarem na luta para tomarem esse poder e, a partir daí, se estabelecer um novo regime capaz de dirimir as injustiças sociais. Para Foucault, saber é poder. De modo que, em cada área da vida humana, se constituiu uma estrutura disciplinar particular responsável por moldar o conhecimento e, por conseguinte, o comportamento dos indivíduos. Ou seja, para cada área da vida humana, existe um poder particular que opera sobre aquela seara. Portanto, pode-se afirmar que não há poder hegemônico. Logo, seria preciso rearticular novas frentes de batalhas.

Desviando rapidamente do campo da filosofia política para as artes cênicas, as “*performances studies* [estudos da performance]” de Richard Schechner (2003), se valendo de recursos antropológicos, colocam em xeque a noção ocidental de teatro, de atuação e de ator. Sua “teoria da performance” desconstrói padrões recorrentes dentro do campo, redefinindo, inclusive, o papel da tradição europeia. O que vem a calhar, em fina sintonia, com o tipo de indagação que rondava o coletivo.

Penso que o melhor é centralizar a definição de performance em certas qualidades conhecidas do teatro vivo, sendo [a qualidade] mais estável, a interação audiência-performer. Mesmo quando a audiência não existe enquanto tal – alguns happenings, rituais, e peças – a função da audiência persiste; parte do grupo que ‘performa’ assiste – é suposto de assistir – a outra parte do grupo que ‘performa’; ou, como em alguns rituais, entende-se audiência por Deus, ou algum Outro transcendental. (SCHECHNER, 2003, p. 22, tradução nossa)

Ao falar de drama, teatro e performance, o autor remonta estudos arqueológicos relacionados à era paleolítica que levantam evidências que

indicam que dança, canto, a vestimenta de máscaras e fantasias, personificação de outros humanos, animais, ou sobrenaturais, interpretando histórias, presentificando o tempo 1 no tempo 2, isolando e preparando lugares especiais para essas presentificações, e preparações individuais ou em grupo ou ensaios são coexistentes com a condição humana. (SCHECHNER, 2003, p. 66, tradução nossa)

Em um minucioso trabalho de articulação teórica, o autor consegue definir um conceito de performance que pode ser entendido como a especificidade nuclear de diversas atividades humanas, mais precisamente, das que se incluem dentro de um arco de ações “ao vivo” que vão do ritual ao espetáculo, contemplando uma série de atos religiosos e/ou artísticos, inclusive, o teatro: algo que é feito e visto por alguém, com o intuito de ser visto, de forma mais ou menos participativa, por outro alguém, ainda que este último não esteja presente fisicamente. Quando o pesquisador associa esse termo com as evidências arqueológicas de que performances de tipo representativo ocorrem nas cavernas do planeta a mais de vinte e cinco mil anos, compromete a pretensão universalizante da História da Arte moderna. Conforme denuncia Foucault, a produção de conhecimento obedece a uma estrutura de poder benevolente com o organismo que o disciplina. No que se refere à História do Teatro – com ‘h’ e ‘t’ maiúsculos – fica evidente a predileção por se acreditar em algum ato cultural contínuo que teria nascido nos “ditirambos” de uma idílica Grécia antiga e que haveria progredido evolutivamente em sentido único até chegar

aos teatristas do mundo civilizado contemporâneo. Construir essa ou aquela narrativa histórica, favorece esse ou aquele interesse particular, referente a quem conta ou a quem é objeto dessa história. Da sutil diferença entre afirmar que Pedro Álvares de Cabral deu início ao processo de descobrimento do Brasil, ou ao processo de achamento de Pindorama. Descentralizando a origem do teatro como um fenômeno oriundo exclusivamente da cultura europeia/ocidental²⁵⁰, Schechner abre possibilidades para se compreender as artes cênicas sob prismas distintos do que se pode ser considerado como a forma padrão de se fazer/pensar teatro. Sendo assim, a pesquisa do Teatro de Operações – e que se considere sua origem brasileira “terceiro mundista” – poderia criar campos de tensões com a tradição hegemônica – tal como se viu com *A Cena é Pública* –, mas também se valer de parâmetros alheios às estruturas dominantes para detonar processos artísticos e políticos de outras ordens.

Ainda no final de 2010, já havia se desenvolvido a primeira “Vivência” que, em seu objetivo principal, reside a vontade de lidar com algumas preocupações apresentadas no início dessa parte, referente a necessidade de se renovar, de forma constante e sistêmica, nosso olhar crítico frente, não só ao mundo, mas em relação à qualidade do trabalho do grupo e nossas relações interpessoais. Se era preciso criar intensos espaços de troca de pesquisas e experiências entre todos os integrantes de modo a potencializar o poderio estético e político do coletivo, levou-se isso ao pé da letra e criou-se uma dinâmica de residência artística onde, por dias

²⁵⁰ A edição de n. 12 da revista *O Percevejo* – Revista de Teatro, Crítica e Estética do Departamento de Teoria do Teatro e Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Uni-Rio – é dedicada aos “Estudos da Performance”. No texto de apresentação, Zeca Ligiéro, coordenador do Núcleo de Estudos de Performances Afro-Ameríndias – NEPAA, e, à época, coordenador do Programa de Pós Graduação em Teatro da Uni-Rio, coloca: “Os estudos da performance desenvolvidos no mundo acadêmico, que surgiram nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, a partir da década de sessenta, podem ser considerados, hoje, um território sem fronteiras, constituindo rico e complexo universo no qual convivem abordagens históricas, com aquelas de base psicológica, antropológica e semiológica. A ponte entre artes visuais e performance, estabelecida no período inicial, expandiu-se para praticamente todos os setores da vida humana, do teatro ao ritual e das celebrações públicas às representações criadas no dia-a-dia. (...) [nessa edição], um destaque foi reservado à performance afro-ameríndia, foco principal da seção *Documentos*, que se inicia com o artigo do pesquisador Alejandro Frigerio, no qual o conceito de performance é aplicado em relação às manifestações espetaculares das culturas africanas presentes na diáspora americana. Desta mesma seção participam ainda os trabalhos de Leda Martins, professora da UFMG, que focaliza os modos de recriação e religação de duas noções filosófico-conceituais africanas – a do tempo espiral e da ancestralidade – nos ritos dos Congados mineiros; de Denise Zenicola, doutoranda do Programa de Pós Graduação em Teatro, sobre a coreografia das labás nos rituais de Candomblé, além de um artigo meu sobre a diversidade de manifestações de performances procissionais sob forte influência afro-católica. A seção inclui também depoimentos de líderes afro-ameríndios sobre o abrangente mundo dos estudos da performance colhidos durante o I Encontro de Performance e Política das Américas.” (Ligiéro, 2003 apud O PERCEVEJO, 2003, p. 3-4)

consecutivos, ficariam todos – ou pelo menos os que se dispusessem – vivendo juntos, em um lugar afastado do Rio de Janeiro, compartilhando as dinâmicas de uma vida comum e executando intensos programas de capacitação e troca de recursos e experiências advindos de diferentes campos: artes visuais, dança, luta, performance, música, teatro, filosofia, ciências sociais, religião, etc. A ideia era que, pelo menos a cada dois anos, o grupo pudesse executar uma nova edição para que, com o passar do tempo, se pudesse reciclar e potencializar suas ideias e estratégias de ação.

A primeira edição foi responsável por germinar movimentos interessantes dentro da dinâmica do Teatro de Operações. Aproveitou-se para convidar pessoas que haviam recém comparecido a uma oficina oferecida pelo grupo para participarem do processo. Foram um número grande para um sítio. O trabalho que lá se iniciou, mais tarde, consagraria a construção da segunda operação artística do grupo: *B-T-G-P-T-I-4-0-5-9-CÂMBIO*, que abriu a possibilidade de se trabalhar arte e política para além do manuseio de práticas estritamente teatrais e ajudou a incorporar ao coletivo um novo grupo de pessoas.

Assim como na primeira operação, e agora talvez com maior grau de intencionalidade, Milton Santos segue comparecendo como forte influência para o desenvolvimento de *B-T-G-P-T*²⁵¹. O conceito de “meio técnico-científico-informacional”²⁵², aliado à algumas teorias dentro do campo da psicologia e antropologia²⁵³ referidas à questão do corpo e gênero foram pilares

²⁵¹ O tiro de partida para criação seria tentar construir alguma criação cênica a partir da leitura do livro *Técnica Espaço Tempo: Globalização e meio técnico-científico internacional*, de Milton Santos (2008).

²⁵² “O meio geográfico em via de constituição (ou de reconstituição) tem uma substância científico-tecnológico-informacional. Não é nem meio natural, nem meio técnico. A ciência, a tecnologia e a informação estão na base mesma de todas as formas de utilização e funcionamento do espaço, da mesma forma que participam da criação de novos processos vitais e da produção de novas espécies (animais e vegetais). É a cientificização e a tecnicização da paisagem. É, também, a informatização, ou, antes, a informacionalização do espaço. A informação tanto está presente nas coisas como é necessária à ação realizada sobre essas coisas. Os espaços assim requalificados atendem sobretudo a interesses dos atores hegemônicos da economia e da sociedade, e assim são incorporados plenamente às correntes de globalização. (...) O meio técnico-científico-informacional é a nova cara do espaço e do tempo. (SANTOS, 2008, p. 20-21)

²⁵³ Sobre corpo sob uma perspectiva antropológica: “Um sentido comum às várias abordagens antropológicas sobre o corpo — por diferentes e às vezes antagônicas que possam ser — é o de pensar o corpo como uma construção social e cultural, e não como um dado natural. A antropologia busca desnaturalizar o que é visto como dado pela natureza — seja isso uma regra de comportamento e de classificação social (a proibição do incesto por exemplo), seja a própria noção de corpo — e mostrar as dimensões sociais e simbólicas desses fenômenos. Esse ponto de partida é importante na medida em que muitas vezes o “corpo” é tomado, mesmo por estudiosos e pesquisadores no campo das ciências humanas, como o reduto da natureza em um ser humano genérico, obedecendo a instintos e necessidades biológicas, e não como produto e produtor de regras e valores culturais. A

importantes para levantar as experimentações que a fundou²⁵⁴. Havia uma preocupação perene em reagir ao modo como nossos corpos passam, diuturnamente, por processos artificiais de construção de caráter e identidade. Que “objetos técnicos”, que “próteses” nos perpassam e constituem o sujeito que somos? E o quanto esses “sistemas de ações e objetos” que constituem o “meio técnico-científico-informacional” onde vivemos, estão a serviço de normas desinteressantes e, muitas vezes, massacrantes? Tinha-se uma vontade de se responder a essas perguntas com os próprios corpos. Se *A Cena é Pública* propunha a rua como palco de batalha, o *B-T-G-P-T* propunha o corpo como palco de batalha. De que forma o corpo de cada um, com sua cor, origem cultural e social, orientação sexual e construção de gênero, traumas, conquistas, marcas e glórias, ou seja, a partir daquilo que constitui a sua identidade, reage àquilo que lhe ataca, oprime e ofende? Com os próprios corpos.

O conceito de “performance enquanto pedagogia radical”, de Guillermo Gomez-Peña, Roberto Sifuentes e seu grupo La Pocha Nostra, também foi norte fundamental. As integrantes do Teatro de Operações Camila Bastos Bacelar e Mariana Mordente haviam feito, no México, oficinas e trabalhos com o grupo e puderam implementar algumas práticas aprendidas por lá, cujos os modos de abordagem de um processo criativo se encaixavam muito bem com as questões que circundavam os integrantes da “Vivência”. Para Gomez-Peña (2005), suas oficinas têm como objetivo “desafiar hierarquias autoritárias e conhecimento especializado através da tentativa de criar espaços utópicos temporários onde o dialogo interdisciplinar e imaginação possam florescer. Esses espaços utópicos são enquadrados, mas não contidos, em uma forma pentagonal de ideias radicais cujos vértices são comunidade, educação, ativismo político, novas tecnologias e estética experimental”²⁵⁵

Pode-se dizer que Gomez-Peña é um Performer de almanaque. A despeito de todo o efeito teatral de suas performances, o que está em jogo não é a representação de uma ideia estruturada em ações cênicas. É a condição de seu próprio corpo, carregado com sua própria história, que, incluso no contexto social onde se inscreve, tem determinada a construção de uma identidade

literatura antropológica tem mostrado como esse é apenas um dos "paradigmas fundamentais" das representações sobre o corpo, mas não é o único." (MALUF, 2001)

²⁵⁴ O título da operação foi retirado de uma “fala” do documentário *Estamira*, dirigido por Marcos Prado (2004), utilizado como material de pesquisa.

²⁵⁵ (GOMEZ-PEÑA, 2005)

precisa – o “chicano” –, que constitui, necessariamente, o mote fundamental para a feitura de suas ações; de seus “constructos”. Não há um distanciamento entre quem é Gomez-Peña e o que representa o “chicano”. É esse tensionamento entre realidade e ficção – recurso caríssimo à história da Performance –, é essa presença real perturbadora – pois sempre se trata de um corpo em desacordo com a norma – que sacramenta o ato estético.

Não como alusão a uma influência direta na criação do trabalho do coletivo daquela época, mas como forma de trazer para a discussão aqui proposta estudos relacionados aos temas que envolvem seu desenvolvimento, um olhar sobre o conceito de “liminaridade” desenvolvido pela pesquisadora cubana/mexicana Ileana Diéguez Caballero, enquanto observava “performances cidadãos” na América do Sul e México, refinará algumas apreensões teóricas sobre a percepção desse limite tênue, verificável em algumas práticas artística política contemporâneas, entre ética e estética, arte e cidadania, real e representação.

No livro *Cenários Liminares. Teatralidades, performances e política*, Diéguez (2011) propõe uma reflexão acerca do entrecruzamento entre arte e política, a partir da observação de ações que operam em um campo de “liminaridade”, onde as relações entre ética e estética estão intrinsicamente imbricadas, não havendo possibilidade de se dissociar em absoluto o que é produção de arte e o que é exercício de cidadania. O que interessa à pesquisadora é poder perceber traços de teatralidades presentes em “ações políticas e nos protestos cidadãos”, que trazem sobre si um alto grau de “performatividade cidadã”. “Também pretende considerar o ressurgimento de uma politização na arte, através de práticas carnavalescas, lúdicas e corporais, e o desenvolvimento de uma atitude estetizante das práticas políticas com propósitos muito diferentes dos desenvolvidos pelos sistemas totalitários”²⁵⁶ O interessante é notar que esse conceito permite a Diéguez transitar por duas vias de proposições de ações que implicam na imbricação entre arte e política que, a princípio, poderiam se mostrar opostas: 1 – Artistas que fazem de seus trabalhos/processos artísticos mote/plataforma para exercerem cidadania; 2 – Cidadinos “não artistas” que se utilizam de expedientes artísticos/ações de ordem estética para exercerem cidadania.

²⁵⁶ (CABALLERO, 2011, p. 20)

Ileana Diéguez então elenca suas principais referências teóricas²⁵⁷ e, no capítulo seguinte, elabora sua noção de “cenários liminares”. Nos capítulos subsequentes coloca sua teoria em movimento, a partir do cruzamento de suas ideias com estudos de caso referentes as realidades Colombiana, Argentina e Peruana dos últimos 20 anos, no que concerne especificamente as relações entre estética, arte, política e cidadania.

Na parte conclusiva de seu texto, pondo em discussão as relações entre presença e representação, a autora coloca a seguinte questão:

Temos que nos perguntar que presença é esta que evocamos ou percebemos quando olhamos as cenas de hoje, as da rua e as do teatro. Em ambos os espaços há uma dimensão representacional, há dispositivos semióticos e simbólicos. E a presença? Observo alguns tecidos: a presença como texto e a presença como textura. A presença como relato hermenêutico, o discurso sobre como vejo o outro; e a presença como testemunha ou documento. A presença como véu, a presença como ato. (CABALLERO, 2011, p. 182).

No decorrer de sua reflexão a respeito da existência de “tecidos de presença nos dispositivos representacionais [do real]”, a pesquisadora se coloca:

Expandindo o horizonte, ultrapassando as referencialidades psicanalíticas, não penso no real como inscrição da ferida, mas como irrupção do imediato, acontecimento ou textura e não superfície, porque não procuro reduzi-lo às taxonomias 'pós' do epidérmico nem à "fluidez das superfícies" chamadas erroneamente de "sociedades transparentes". Ou como pedaço de realidade encontrada ou ready made que irrompe. Nem como realismo, nem como realidade construída na representação. O real que entra ou invade se concentra entre o objeto e o acontecimento, entre o desfeito de realidade funcional e o conjunto de acontecimentos que tecem a vida imediata. (CABALLERO, 2011).

Sob este ponto de vista, é possível dar nova dimensão à relação entre política e estética. Se o real pode ser a “textura e o gesto inscrito na prática estética, encontro e também documento”,

²⁵⁷“Inclino-me pelos que pensam a teoria como ação metafórica, nômade e instável (TURNER, MANGIERI, STEINER, MIEKE BAL), como sentimento (BAKHTIN), como exercício-prática, não imposição do pensamento (FERAL-CULLER), como olhar político (BAHBHA).” (CABALLERO, 2011, p. 15), “Desde os anos cinquenta, alguns estudiosos - penso fundamentalmente em Michael Kirby - têm manifestado suas preocupações acerca das mudanças de paradigma e a hibridação das artes cênicas contemporâneas.” (CABALLERO, 2011, p. 16), “Inicialmente associei o conceito de liminar aos conceitos de hibridação (BAHBHA; CANCLINI), contaminação, fronteira (LOTMAN; BAKHTIN), *excentris* (LINDA HUTCHEON), indicando essa região trans-disciplinar onde se entrecruzam o teatro, a *performance art*, as artes visuais e o ativismo, e aproximando-a do conceito de exílio, da não territorialidade, do mutável e transitório, do processual e inacabado, do fato de apresentar mais do que representar, sem tampouco expor a negatividade do termo representação.” (CABALLERO, 2011, p. 20).

trata-se, portanto, de, a partir da articulação de dispositivos representacionais, regular regimes de visibilidade do real, de acordo com os intentos contidos no processo de construção de uma determinada postura cidadã. Logo em seguida Diéguez é categórica:

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. A arte como procedimento de desfamiliarização, da forma tornada difícil para alterar, pelo estranhamento, o automatismo da percepção, tem sido amplamente discutido desde os formalistas russos. Este uso singular da linguagem pode estender-se a espaços não artísticos, como procedimento que visa produzir uma desautomatização do olhar - efeito estético? - e uma maior visualização – efeito político? (CABALLERO, 2011).

Vale ainda destacar uma última reflexão que a pesquisadora faz a respeito de possíveis pontes que se podem traçar para se tratar de crise nos sistemas representacionais pertinentes ao campo das artes associada à crise de sistemas representacionais políticos. Ao lançar um olhar sobre o teatro das últimas décadas, Diéguez afirma ser visível que, na medida em que conceitos relativos a políticas tradicionais se tornam obsoletos, novos discursos cênicos são articulados, a partir de novas problematizações frente ao real.

Numa perspectiva diferente das ideias que profetizam a arte como produtora de mudanças sociais, penso nos acontecimentos do real que têm modificado a arte destas últimas décadas. As variações que foram introduzidas nos discursos dos protestos e das ações públicas têm evidenciado desvios e oxigenações nas suas linguagens, que também se deslocaram até contaminar os discursos artísticos. Esta mistura entre os "estilos de vida" e os "estilos de arte" tem proporcionado múltiplas hibridações, transgredindo o campo estético tradicional e a teologia de uma arte pura. (CABALLERO, 2011).

Muito resumidamente, o processo de *B-T-G-P-T* se deu da seguinte forma. Cada integrante, em uma espécie de auto investigação, buscou em sua própria história de vida, marcas que se formaram a partir de traumas pessoais que, de algum modo, pudessem ser correlacionados com algum tipo de intolerância social. Desejos frustrados, incompatíveis com a expectativa dos outros, pois seus corpos e suas origens sócio culturais demandavam um tipo estrito de comportamento individual – entrava em jogo racismo, machismo, homofobia, preconceito entre moradores de diferentes regiões do Brasil, discriminação por renda, entre outras violências sociais sistêmicas e de caráter normativo. E então, passou-se a investigar essas marcas em seus

corpos de forma concreta. Através de inscrições corporais propriamente ditas: tatuagens, pinturas de pele e de unhas, cortes de cabelo, adereços e afins. Em seguida, tecendo relações entre essas memórias e esses corpos carregados de marcas, inicia-se a construção de posturas corporais, movimentos e danças. E, para consagrar a constituição desse novo corpo que se funda, se constroem e se acoplam próteses corporais. Aos poucos, foram se criando figuras grandiloquentes e estranhas, que dançavam pelas ruas. O que interessava era potencializar nos corpos dos performers tudo aquilo que se considerava que a sociedade, de modo majoritário, exigia que se deveria esconder e, justamente, dar visibilidade a esses corpos em pleno espaço público. Nesse mesmo período de residência, houve também uma oficina de *Afro Butô* com a atriz e pesquisadora Cátia Costa que foi de suma importância para dar forma ao que, mais tarde, se chamaria de *corpo travestx*. E posteriormente, alguns dispositivos aprendidos com a professora Nara Kaiserman – advindos de sua pesquisa denominada *O Ator Rapsodo* – foram também utilizados para se orientar as danças que esses *travestxs* implementariam pela cidade.

Eu não participei dessa primeira “Vivência” e, até hoje, nunca desenvolvi meu *corpo travestx*. Mas é bonito acompanhar a turma dançando.

CAPÍTULO 4. ATRIZ/ATOR E CIDADE

4.1 Pobre e violenta, sim. Caótica, não.

A saída para a rua nos levou ao encontro das origens do teatro, do que pensávamos e sentíamos ter existido antes da captação da linguagem teatral pela burguesia, no início dos tempos modernos. (...) Caminhamos assim, em direção ao resgate de uma história do teatro que não é contada nos manuais: a do *teatro popular*; em direção ao resgate do *popular* que existe em cada um de nós. (...) Em nossos sentimentos, havia um enfado em relação a esse teatro [burguês] pragmático, pai do realismo, que tem dificuldade com os grandes espaços, em falar com a cidade inteira. Porque esse teatro exclui parte da cidade! A burguesia criou uma sala, a que chamou de *teatro público* mas que, em verdade, é uma sala feita para ela! (...) Nossa ideia é que todas as pessoas, toda a cidade pode participar; não é nenhuma especialidade o que queremos exhibir. (...) São cidadãos, pessoas do povo que estão ali, fazendo isso – expondo suas possibilidades de expressão. (...) Cremos assim estar juntando o sagrado ao profano e procurando desta maneira tocar o coração do cidadão e despertar nele o sentido de religação das festas e celebrações, devolvendo ao teatro sua função pública social original *quente* e garantido para ele um lugar num futuro imprevisível de realidades virtuais frias. Dessa maneira enxergamos o teatro como a possível arte do futuro, a única talvez que estará se mantendo dentro do propósito de fornecer ao ser humano espaço para o seu sentimento gregário e comunitário, contribuindo assim para a construção de uma nova cidade e uma nova sociedade na qual as diferenças sociais e culturais poderão ser administradas e o sonho utópico da construção da *Cidade Feliz* possa ser retomado. (HADDAD, 2005, 65-74)

O texto de Amir Haddad acima, uma mistura de gênese com manifesto do grupo Tá na Rua, poderia servir de modelo para inúmeras questões colocadas no capítulo anterior. A busca de uma teatralidade “original”, o apelo popular, o ímpeto revolucionário decorrente da crença em um projeto ideológico; um exemplo paradigmático dos estudos de André Carreira sobre a formação do “mito” do teatro de rua politizado, que o professor verifica no trabalho de grupos dos anos de 1980. Para o início deste capítulo, que prevê uma discussão sobre as relações entre trabalho atorial e cidade, o que se chama a atenção é para o modo como o diretor enxerga a urbe e seus cidadãos. A sociedade urbana seria uma realidade “fria” – “burguesa e protestante” – que dá vazão, em seus espaços públicos restritivos à arte, ao lazer e à festa, a um fluxo, racionalizado pelo capitalismo, de um vasto grupo de pessoas, representadas em uma categoria unificante: o

“povo”²⁵⁸. E, claro, só o teatro de rua político seria capaz de remodelar o ânimo do sôfrego citadino e projetar a utópica “*Cidade Feliz*” que, em prol da “liberdade”, faz imperar um estatuto totalitário. Mas esse tópico já foi averiguado. O que interessa agora é, em contraste com as percepções mais comuns (dentro do campo das artes cênicas) sobre como se dão as relações de sociabilidade que ocorrem em territórios urbanos – um lugar hostil à arte e onde se pode encontrar “todo mundo” –, rascunhar, com apoio de estudos antropológico e sociológico, alguma teoria a respeito da vida social urbana, cuja perspectiva se aproxime com mais força das percepções advindas das relações que o *Teatro de Operações* estabelece com as ruas que, em larga medida, não correspondem a essa percepção de caráter moderno.

Como já foi colocado, em diferentes momentos da história, quando o teatro de rua tem seus contornos políticos reforçados, a reivindicação de sua feitura é justificada pelo rompimento, não só com o uso do edifício teatral em si, mas com o seu valor institucional, o que incluiria a busca de um “novo público”. Em geral, entende-se por elitista o público convencional e popular o das ruas, sendo o segundo com tendência a uma formação social e intelectual heterogênea. Copeau, em 1922, procuraria seu “novo público” onde fosse chamado, onde se pudesse animar a “força dramática que existe em nós. *Se não sabemos para onde ir, vamos para a rua*”. Ou seja, se o público “burguês” não dialoga com a “nova ordem”, as ruas da cidade, comportando diferentes tipos de transeuntes, criaria ambiente cultural mais diverso e propenso a conexões interpessoais mais ricas. “O teatro está nas ruas. As ruas pertencem ao povo”. A mensagem da fala retirada de

²⁵⁸ André Carreira, em *Teatro de Rua*, a partir de estudos do antropólogo Roberto da Matta, explana uma definição que ilustra exemplarmente essa imagem de urbe moderna, amparada nos processos de desenvolvimento tecnológico e apropriação privada dos meios de produção e de acúmulo de riquezas. Configura a cidade como esse espaço monumental capitalista, que racionaliza os fluxos de seus transeuntes, que já não têm o direito de se “utilizarem” dos espaços público conforme suas aspirações, devendo, cada grupo social – nessa perspectiva, são dois: ricos e pobres – ocuparem seus territórios respectivos. “Uma análise da interação social de rua na cidade capitalista contemporânea deixa claro o fato de que ela é um espaço urbano fragmentado que se acha profundamente articulado. Seus diferentes setores estão em permanente relação. As possibilidades de circulação e comunicação fazem a cidade ser cada vez “menor” e, ao mesmo tempo, não cessar de expandir-se. Este espaço fragmentado está articulado pelo fluxo de veículos e pessoas, e sua principal característica é a desigualdade. Esta cidade, de grandes avenidas e edifícios de gigantescas dimensões, está submetida a um ordenamento legal nacional e às relações sociopolíticas determinadas pelo contexto da macroeconomia mundial. Em seus amplos espaços contrasta a opulência do mais avançado desenvolvimento tecnológico com paupérrimas condições de vida por parte dos habitantes; tal fato define uma diversidade cultural própria das grandes cidades. Como núcleo sociojurídico, a cidade perdeu identidade, e o conceito de cidadão já não determina o sentido de pertencer a um forte agrupamento social. Aparentemente o ser coletivo ganhou magnitude, mas o que houve de fato foi a massificação do sujeito social.” (CARREIRA, 2007, p. 34-35)

Paradise Now (1968), do Living Theatre, é simplesmente literal. A dissidência de Oduvaldo Vianna Filho em relação ao Teatro de Arena para a formação do CPC – que, segundo Fernando Peixoto, continha um vasto repertório para teatro de rua –, passa pela falta de perspectiva que o teatro da Rua Teodoro Baima tinha em atingir “o público popular” e ser capaz de “conscientizar as massas”.

De alguma forma, todos comungam uma certa aceção de que, na rua, o contato com o outro ganha uma dimensão libertária, em oposição às relações com o público do edifício convencional, cuja relação estaria engessada em normas autoritárias. Essa liberdade de trânsito intersubjetivo pertinente à rua é enfatizada enquanto lugar de encontro com o “público popular”/“povo”/“massas”. O que cria uma concepção paradoxal, fruto de um olhar alienígena (na assepsia do termo: daquilo que é externo, estrangeiro, estranho, etc.). A contradição está no fato de que se busca as ruas para se romper com o padrão hegemônico (autoritário) de relação entre teatro e platéia. Entretanto, quando se vislumbra os cidadãos, na condição de seu “novo público”, estes são enquadrados em um conceito totalizante – “povo”, por exemplo –, que despista, justamente a potência (libertária) que lhe seria aferida. Se a perspectiva é unitária, não se disponibiliza contato com as frações que compõem o todo. São percepções que aparentam ser fruto de análises de escritório com ar condicionado – a exceção, nesses casos, talvez seja Coupeau. A etnografia urbana já consolida uma história considerável dentro do campo das ciências humanas. E independente de aporte teórico, a simples predisposição para a convivência com os outros nos espaços públicos – e que se preste a exercícios mais intensos do que simples caminhadas contemplativas –, a um artista um pouco mais sensível, já seria o suficiente para sentir o que se passa, de fato, em cada “pedaço” da cidade.

Conforme também já foi visto anteriormente, de acordo com relatos de teóricos e artistas, as ruas da cidade são vistas como hostis ao teatro. De modo que, sob a perspectiva do ator, se faz necessário um esforço de apropriação de um espaço a princípio destinado a outros usos, o que demanda um grande gasto de energia para se convocar a audiência de um “público acidental” e manter ligada sua atenção no espetáculo. No artigo *Sobre um Ator para um Teatro que Invade a Cidade*, André Carreira (2011), na medida em que delineia os pressupostos atoriais para a construção de seu “teatro de invasão”, ratifica esse entendimento.

A cidade é um lugar inóspito para o teatro. Não encontramos nas ruas pessoas de braços abertos para a representação teatral. Nas ruas as pessoas circulam, buscando objetivamente cumprir seus objetivos cotidianos, suas metas imediatas. Jogam, quando estimuladas, mas sobretudo realizam o que se deve realizar. As instituições esperam que as ruas funcionem contribuindo para as operações “fundamentais” da vida. O tráfego não pode parar. As cidades se pensam como mecanismos azeitados, e funcionam a partir dessa demanda. (...) O risco é um componente essencial do exercício de apropriação dos espaços da cidade, lugar que apresenta uma série de perigos para a vida, ainda quando estes digam respeito mais ao imaginário, e respondam a uma tensão que parece típica de nossas cidades. Os riscos são parte da condição do urbano. A rua, esse espaço inóspito, se opõe ao conforto e segurança dos espaços íntimos. A rua intensifica o risco porque agrega a interferência do imprevisível. Antes que preparar o ator para evitar completamente as zonas de risco, é mais interessante considerar procedimentos de exploração dessas zonas. Dessa forma, se põe em funcionamento um outro elemento na cena: o risco como fator de conexão com a audiência. Toda vez que presenciamos a eminência do risco, nossa atenção se intensifica e se concentra no desenvolvimento dos acontecimentos”. (CARREIRA, 2011, p. 14; 23)

No que diz respeito ao trato com o trabalho do atorial, de fato, como se verá na exposição dos relatos ilustrativos referentes aos laboratórios práticos conexos a essa pesquisa, essa atenção ao imponderável, mesmo quando se trabalha com linguagens que desprezam a relação direta com o público, é fundamental. Afinal de contas, no momento de fazer a cena, vai chover, o bêbado vai entrar na *roda*, o caminhão vai buzinar bem na hora do solilóquio e a *autoridade* vai regular o uso do espaço. Todas as performances em espaço público realizadas pelo artista de rua mais experiente do planeta não darão a garantia de que, na próxima vez, tudo ocorrerá plenamente como ele planejou.

Entretanto, na medida em que o autor se disponibiliza de uma categoria redutora – a cidade enquanto “mecanismo azeitado” de uma dinâmica capitalista – a representação da urbe acaba por se constituir por esse imaginário violento, “típico das nossas cidades”. Um território desforme onde o imponderável encontro com o outro que se desconhece, nos oferece risco iminente. A “condição do urbano” seria a formulação de uma sociedade onde um “povo” transita, ao ritmo dos veículos motorizados, por fragmentos de urbe, sob a condição de perpetrarem as metas almejadas pela “super-estrutura” capitalista, em concomitância – e em tensionamento – com os inúmeros e aleatórios encontros com os outros – estranhos e temerosos – que oferecem imprevisíveis riscos ao bem-estar do cidadão.

Em *Da periferia ao Centro – trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana*, José Guilherme Cantor Magnani (2012) traça a história do desenvolvimento do Núcleo de

Antropologia Urbana da USP (NAU), na medida em que vai relatando suas experiências, sempre acompanhadas de reflexões teóricas. No sentido de prosseguir com pesquisas que aprimorem os modos antropológicos de se operar sobre a cidade – privilegiando, enquanto mecanismo operativo, a construção de etnografias urbanas –, com a variação de um olhar ora “de longe e de fora” e ora “de perto e de dentro”, Magnani e os pesquisadores do NAU caminham da periferia ao centro da cidade de São Paulo, construindo e aplicando diferentes categorias de análise para se tentar identificar alguns padrões de comportamento da vida urbana.

É o desenvolvimento do seu conceito de “pedaço” – em diálogo com o estudo das relações entre *rua* e *casa* de Roberto da Matta – que dispara a estruturação de interessante metodologia para apreensão da vida na metrópole. No desenvolvimento de sua tese de doutorado, uma pesquisa voltada para o estudo do circo-teatro na “periferia” de São Paulo, após inúmeras visitas ao mesmo bairro – conforme a cartilha do bom etnógrafo –, Magnani passou a reconhecer que, naquele evento de sábado à tarde, mais do que um momento de contato com a cultura, o circo-teatro se mostrava como espaço de lazer da comunidade, onde as pessoas daquele “pedaço”, utilizavam seu tempo livre para reforçarem seus laços de sociabilidade com os demais “locais”.

Segundo a conhecida fórmula damattiana, têm-se dois planos, cada qual enfeixando de forma paradigmática uma série de atitudes, valores e comportamentos, uma delas referida ao público [rua] e a outra, ao privado [casa]. O *pedaço*, porém, apontava para um terceiro domínio, intermediário entre a rua e a casa: enquanto esta última é o lugar da família, à qual têm acesso os parentes, e a rua é dos *estranhos* (onde, em momentos de tensão e ambiguidade, recorre-se à fórmula “você sabe com quem está falando?” para delimitar posições e marcar direitos), o *pedaço* é o lugar dos *colegas*, dos *chegados*. Aqui não é preciso nenhuma interpelação: todos sabem quem são, de onde vêm, do que gostam e o que se pode ou não fazer. (MAGNANI, 2012, p. 89)

Na periferia, o NAU compreendia que a aplicação do conceito de “pedaço” servia com eficiência. A pergunta que se fazia era se o mesmo se prestaria a observar outras relações de sociabilidade voltadas para o lazer e tempo livre, agora no centro da cidade de São Paulo. O resultado foi positivo, embora, evidentemente, tenha reelaborado seu sentido original referido “a laços de vizinhança”.

É possível distinguir duas formas de identificação do *pedaço* nesses novos contextos [(no centro da cidade)]: de um lado, a existência de espaços claramente demarcados como bares de “entendidos” e “entendidas”; lojas de discos e salões de cabelereiros de jovens negros; os pontos de encontro das galeras punk, heavy, góticos, “carecas”; os barzinhos yuppies etc., de forma a não deixar dúvidas, principalmente para algum usuário

desavisado. Por outro lado, os integrantes exibem no corpo, na indumentária, nos adereços e no palavreado suas marcas características: neste caso, é o elemento simbólico que prevalece, principalmente quando circulam por espaços mais amplos e que podem abrigar inúmeros *pedaços*. (...) Diferentemente do que ocorria no contexto da vizinhança, os frequentadores não necessariamente se conheciam – ao mesmo não por intermédio de vínculos construídos no dia a dia do bairro –, mas sim se *reconhecem* como portadores dos mesmos símbolos que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo e modos de vida semelhantes. O componente espacial do *pedaço*, quando inserido num equipamento ou espaço de mais amplo acesso, não comporta ambiguidades desde que esteja impregnado pelo aspecto simbólico que lhe empresta a forma de apropriação característica. (...) Bandos, turmas, galeras, exibiam – nas roupas, nas falas, na postura corporal, nas preferências musicais – o *pedaço* a que pertenciam. Neste caso, já não se tratava de espaço marcado pela moradia, pela vizinhança, mas o “efeito pedaço” continuava: venham de onde vierem, o que buscam é um ponto de aglutinação para a construção e o fortalecimento de laços. (...) É bom estar lá, “rola um papo da hora”, fica-se sabendo das coisas, de shows... e é assim que essa rede de sociabilidade vai sendo tecida num espaço que abriga, também, outros *pedaços* – dos *headbangers*, skatistas, veganos, pichadores, góticos, *emos*, grafiteiros, tatuadores, straight edges – cada qual com seus próprios códigos. (MAGNANI, 2012, p. 92-93)

Ao longo do desenvolvimento de suas pesquisas, o NAU sentiu necessidade de formular novas categorias de análise. Na medida em que territórios mais amplos eram percorridos, não só em sua dimensão geográfica mas também cultural, novas maneiras de se organizar e relacionar os materiais pesquisados se faziam indispensáveis. Ainda que sofram ajustes com o decorrer do tempo, as que o NAU inventou, oferecem ampla capacidade de estruturar percepções da dinâmica da vida urbana. Ao decorrer de seu livro, Magnani contempla uma série de exemplos de pesquisas realizadas pelo núcleo onde suas categorias se mostraram úteis instrumentos de organização e compreensão dos seus respectivos objetos. As principais são:

1 – Pedaço: “designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. (...) Para além da soleira da casa (...) não surge repentinamente o resto do mundo. Entre uma e outro situa-se um espaço de mediação cujos símbolos, normas e vivências permitem reconhecer as pessoas diferenciando-as, o que termina por atribuir-lhes uma identidade que pouco tem a ver com a produzida pela interpelação da sociedade mais ampla e suas instituições.”²⁵⁹

²⁵⁹ (MAGNANI, 2012, 88)

2 – Mancha: “áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática dominante.”²⁶⁰

3 – Trajeto: “aplica-se a fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior das manchas urbanas. (...) Assim, a ideia de trajeto permite pensar tanto uma possibilidade de escolhas no interior das manchas como a abertura dessas manchas e pedaços em direção a outros pontos no espaço urbano e, conseqüentemente, a outras lógicas.”²⁶¹

4 – Circuito: “trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço em estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais: por exemplo, o *circuito gay*, o *circuito* dos cinemas de arte, o *circuito* neoesotérico, dos salões de dança e shows *black*, do povo-de-santo, dos *clubbers*, dos evangélicos gospel e tantos outros.”²⁶²

O que os estudos do NAU vão apontar, é que as escolhas dos cidadãos por utilizarem os espaços e equipamentos urbanos são precisas. Seus modos de uso são determinados por desejos específicos. Não se dão de forma aleatória e, quando um mesmo equipamento urbano tem seu uso variado, isso não significa, necessariamente, que se tratam de relações de antagonismo com a ordem dominante. Na visão de Carreira, a “macroeconomia” ganha um contorno imperativo, o que só permite ao “cidadão” duas saídas: se conformar ou se rebelar. As pesquisas orientadas por Magnani observam inúmeros parâmetros alheios aos aspectos sócio econômicos de larga escala, que, sem perder de vista uma pretensão estruturalizante, designam, com precisão, alguns modos de sociabilidade urbanos.

Salões de cabelereiro, em uma sociedade capitalista, obedecem a um mesmo preceito: o comprometimento com o lucro financeiro. De acordo. Porém, a escolha por se ir ao salão *Black* ou ao *Punk*, passa por escolhas da ordem da identidade e costumes, que nada tem de ver com o regime econômico dominante. Ou mesmo ainda, no mesmo Salão, onde qualquer corte tem o

²⁶⁰ (ibid., 2012, 94)

²⁶¹ (ibid., 2012, 95-96)

²⁶² (ibid., 2012, 97)

mesmo preço, a escolha por se cortar com aquele cabelereiro especialista em *moicanos* ou com o que sabe fazer *black power*, é fruto de um posicionamento sócio cultural muito particular, oriundo das experiências singulares que cada um atravessa e que conformam a maneira como sua personalidade se expressa publicamente. Na acepção “primária”, só haveriam dois cortes de cabelo: o de acordo com a ordem e o que está em desordem, sendo o segundo, aberto a uma gama de variações, cuja aleatoriedade não permitiria uma abordagem que precisasse suas orientações.

Com o uso das categorias do NAU, é possível estruturar indagações frente a cidade muito simples, mas que já contribuem significativamente para uma melhor apreensão sobre a dinâmica social que abarca. Se, a partir da observação dos seus modos de uso, podemos identificar na cidade a inscrição de circuitos, trajetos e pedaços, fica um tanto complicado fazer qualquer tipo de colocação mais genérica frente à utilização das ruas para se fazer teatro – ou qualquer outra atividade alheia às “fundamentais”. Cada localidade padece de regras de uso específicas que são sedimentadas pela frequência de seus usuários; diferentes usos geram diferentes regras.

No sentido de ilustrar as diferenças entre essas perspectivas – a do NAU e a *primária* – sobre cidade, fazendo alusão a um caso dentro do campo da Arte de Rua, lanço mão de um episódio ocorrido na Rua 25 de Março, localizada no centro da cidade de São Paulo, quando uma artista de rua (“estátua viva”) fora severamente repreendida por agentes de segurança privados, que não permitiram que ela realizasse plenamente sua performance onde queria²⁶³. Na época, a artista se mobilizou nas redes sociais e angariou apoio de grupos solidários, como os editores do blog El Latino, que, além de darem publicidade ao seu protesto, escreveram mensagens de apoio, sob uma linha de argumentação muito simples: se a rua é um espaço democrático, ela deve permitir a convivência das diferentes formas de vida que a cidade pode abarcar. Se a rua é pública, a artista tem direito de trabalhar, e a postura autoritária dos agentes de segurança se caracterizam por “abuso de poder”. A contrargumentação dos lojistas seria que, diante das condições concretas de sociabilidade daquela rua, incluindo o monumental fluxo diário de

²⁶³ No portal *El guia latino*, foi publicado no dia 18 de março de 2014, o depoimento de Tania Mujica, que se diz ter sido ameaçada por seguranças e lojistas da rua 25 de Março, enquanto realizava suas atividades artísticas em meio ao espaço público daquela localidade. Link disponível em <http://www.elguialatino.com.br/site/2014/03/artista-de-rua-peruana-sofre-abusos-na-25-de-marco/>. Último acesso em 10 de out. de 2016.

pessoas que se dá por ali, a apresentação da artista, atrapalharia, de maneira brutal, a entrada/saída de clientes das lojas.

Sob a perspectiva redutora, a conclusão seria simples: o centro da cidade de São Paulo, por estar comprometido com formas de sociabilidade a serviço das prerrogativas capitalistas, é “inóspito” à arte e sua potência “libertadora”.

Uma abordagem se valendo das categorias do NAU, pode chamar a atenção para outras formas de se perceber as relações de sociabilidade em meio ao “centrão”.

A rua 25 de Março é o centro nevrálgico de uma “mancha” comercial popular que movimentada diariamente um fluxo gigantesco de transeuntes/consumidores. Além de, em termos físicos, ser um lugar apertado, o poder exercido pelos lojistas e consumidores em relação ao uso daquele espaço é intenso. A menos de dois quarteirões dali, existe uma ampla praça onde fica a Igreja de São Bento junto a uma estação de metrô. A praça se estende pelo calçadão do viaduto Santa Efigênia até atingir o outro lado do vale, onde há a Igreja de mesmo nome. Fora o fluxo mais rarefeito de transeuntes, esses equipamentos urbanos não funcionam sob a mesma ordem que impera sobre a “mancha” comercial adjacente. A estação de metrô pode ser vista como um “pórtico”, as igrejas são pontos importantes para os “trajetos” de fiéis e demais beneficiários das atividades eclesiais e o viaduto e suas adjacências podem ser considerados partes de um “circuito” turístico histórico da cidade de São Paulo. Claro, por se tratarem de instalações localizadas no centro da metrópole, é difícil afirmar uma única função para cada equipamento; a igreja pode funcionar como moradia, o viaduto pode ser ponto de camelôs e a estação pode virar pista de skate. Mas o fato é, por ter as características que tem, esse espaço abarca generosamente uma série de artistas de rua que, diariamente, se apresentam lá sem criar a menor confusão com as demais pessoas que por ali circulam, moram ou trabalham. Ou seja, embora o viaduto Santa Efigênia e a rua 25 de Março sejam muito próximos fisicamente e localizados na mesma região da metrópole, propiciam formas totalmente distintas de sociabilidade, portanto, se prestam melhor ou pior a essa ou aquela atividade. Logo, desmonta-se a percepção de que toda aquela zona central estaria submetida, em cada fração de seu território, à mesma ordem. A rua pode ser democrática, o que não significa que um determinado grupo social não exerça seu poder frente aos outros. A liberdade de se apropriar de um espaço público urbano é fruto de uma constante

negociação com os demais atores sociais que ali atuam. Cada “pedaço” contém suas próprias regras.

Na parte dedicada à explanação de conceitos e categorias, José Guilherme Cantor Magnani explica que sua investigação, diante dos inúmeros “estudos e abordagens sobre os rumos e as consequências do processo de urbanização”, visava constituir uma metodologia que se encontrasse em uma zona intermediária entre dois agrupamentos de pesquisas, que ele destacou, dentre as tantas existentes dentro do campo.

O primeiro [agrupamento] reúne as análises e respectivos diagnósticos que enfatizam os aspectos desagregadores do processo, tais como o colapso do sistema de transporte, as deficiências do saneamento básico, a falta de moradia, a concentração e desigual distribuição dos equipamentos, o aumento dos índices de poluição e a violência. Com base em variáveis e indicadores sociais, econômicos e demográficos, este é o quadro geralmente aplicado às grandes cidades do mundo subdesenvolvido ou, de acordo com o atual eufemismo, dos países emergentes.

Uma outra visão, geralmente referida a algumas metrópoles do primeiro mundo, projeta cenários marcados por uma feérica sucessão de imagens, resultado da superposição e conflitos de signos, simulacros, não lugares, redes e pontos de encontro virtuais. Esta é a cidade que se delineia a partir da análise de alguns semiólogos, arquitetos e críticos pós-modernos, identificada com o protótipo da sociedade pós-industrial.

No primeiro caso, apresenta-se uma linha de continuidade em que fatores desordenados de crescimento acabam por inevitavelmente produzir o caos urbano. No segundo, enfatiza-se a ruptura, consequência de saltos tecnológicos que tornam obsoletas não só as estruturas urbanas anteriores como as formas de comunicação e sociabilidade a elas correspondentes; o caos é semiológico. Um, fruto do capitalismo “selvagem”, outro, mais identificado com o capitalismo “tardio”. Ainda que por motivos diferentes, estas duas perspectivas – aqui polarizadas para efeito comparativo e de contraste – levam a conclusões semelhantes no plano da cultura urbana: deterioração dos espaços e equipamentos públicos com a consequente privatização da vida coletiva, segregação, evitação de contatos, confinamento em ambientes e redes sociais restritos, situações de preconceito e discriminação. (MAGNANI, 2012, p. 253-254)

Após esmiuçar algumas referências inclusas em cada agrupamento, e inspirado, principalmente, pelos apontamentos inscritos no livro *Tristes Trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, Magnani define as qualidades de se trabalhar com as categorias do NAU, advindas do desenvolvimento do termo “pedaço” – em particular, no que se refere ao campo da antropologia, com ênfase no uso da etnografia enquanto mecanismo operativo principal. As ferramentas do núcleo de pesquisa logram êxito em perceber as nuances específicas das pequenas relações que cada cidadão estabelece com a vida urbana, sem perder de vista uma pretensão estruturalizante,

capaz de compreender, em uma lógica de raciocínio confiável, teorias gerais possíveis sobre os modos de sociabilidade verificáveis nas grandes cidades.

Os grandes assentamentos urbanos contemporâneos – seja na forma de cidade global ou mundial, metrópole, etc. – não podem ser considerados apenas na chave do crescimento desordenado, potencializando fatores de desagregação. Eles também propiciam a criação de novos padrões de troca e de espaços para a sociabilidade e rituais da vida pública. De pouco vale generalizar, lamentando o desaparecimento da velha rua, tida como símbolo por antonomásia do espaço público, ou se limitar a proclamar que sua função foi ocupada pelas “tirânicas da intimidade”, por guetos incomunicáveis ou por zonas desprovidas de sociabilidade. Se em determinados contextos ela ficou inviável como suporte de antigos usos, a experiência da vida pública a que está associada pode ser encontrada em novos arranjos. (...)

No entanto, não se trata de uma polarização entre um *olhar de perto e de dentro*, contraposto ao de *longe e de fora*. Na verdade, é necessário calibrar o foco de acordo com o plano da análise. Se, num primeiro momento, o “olhar de perto e de dentro” busca a lógica que orienta a prática dos atores sociais, é possível segui-los em suas redes e, para tanto, é preciso flexibilizar o olhar, de forma a variar os ângulos e escalas de observação. É somente por referência a planos e modelos mais amplos que se pode transcender, incorporando o domínio em que se movem os atores sociais.

Como foi afirmado, o ponto focal não está nem no nível das grandes estruturas físicas, econômicas, institucionais etc., da cidade, nem no das escolhas individuais: há planos intermediários onde se pode distinguir a presença de padrões, de regularidades. Para captá-los é preciso, por conseguinte, modular o olhar. Entre o “de fora e de longe” e o “de perto e de dentro”, a expressão “olhar distanciado” ganha o sentido de que é preciso variar os ângulos e as escalas de observação. (MAGNANI, 2012, p. 278-279)

Conforme colocou o antropólogo, dentre as linhas antropológicas que critica, independentemente de qual vertente esteja em voga, a representação da cidade, invariavelmente, é expressa pela “deterioração dos espaços e equipamentos públicos com a consequente privatização da vida coletiva, segregação, evitação de contatos, confinamento em ambientes e redes sociais restritos, situações de preconceito e discriminação”. Noção que coaduna com as impressões dos teatristas citados nessa parte – a sociedade “fria, burguesa e protestante” de Amir Haddad e a cidade capitalista “incondicionalmente violenta e inóspita” de André Carreira. Este último, reforça a ideia de que há uma idealização coletiva responsável pela manutenção desta percepção, “ainda quando [os riscos de vida] digam respeito mais ao imaginário”. No que se pode reparar na veiculação da imagem de espaços urbanos socialmente vulneráveis – favelas, “*slums*”, “bairros de lata”, etc. – em mídias oficiais, tal concepção é reforçada; sua representação violenta é constante.

Como forma de propor uma breve desconstrução desse *lugar comum* – conservador e reacionário –, faço menção ao artigo *O Discurso e o Poder: ensaio sobre a Sociologia da Retórica Jurídica* (1979), do catedrático Boaventura de Sousa Santos, que visa discutir, à luz do pensamento *marxista*, uma perspectiva jurídica pluralista, de maneira a averiguar, em territórios onde a justiça institucional não penetra – seu caso empírico é a favela do Jacarezinho, localizada na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, que o autor chama afetuosamente de Pasárgada –, a presença de uma estrutura jurídica, até certo ponto, análoga à Estatal, mas caracterizada por uma retórica, cujos eixos discursivos, oscilam com uma mobilidade que sua referente institucional jamais acenaria²⁶⁴.

É densa a discussão e a presente pesquisa não se arrisca em se enveredar com mais profundidade pelo campo da sociologia do direito, sob o custo de, além do evidente desvio de foco, bradar levandades. Mas uma aproximação focada, com o objetivo de resumir alguns poucos pontos capazes de conduzir um fio de raciocínio, já será de suma importância, e irá colaborar para que se incorpore aqui uma crítica mais substancial às impressões “primárias” sobre as “desorganizadas” cidades.

Em primeiro lugar, em oposição radical à opinião de que não haveria, em hipótese, uma estrutura jurídica capaz de regular os direitos dos moradores de “Pasárgada”, o professor rebate:

Pasárgada é uma comunidade densamente povoada, no seio da qual se estabeleceu uma teia muito complexa de relações sociais entre os habitantes e entre estes, individualmente, e a comunidade no seu todo, algumas das quais têm origem em contratos (compra e venda, arrendamento, etc.) e outros negócios jurídicos que envolvem a propriedade, a posse e direitos reais vários sobre a terra e as habitações (ou parte delas) individualmente apropriadas. Tais relações têm uma estrutura homológica das relações jurídicas. No entanto, à luz do direito oficial brasileiro, as relações desse tipo estabelecidas no interior

²⁶⁴ Um outro trabalho que também poderia ser tomado como alicerce para o argumento proposto é o livro “Sociedade de Esquina”, de William Foote Whyte (originalmente publicado em 1943), considerado por José Guilherme Cantor Magnani como espécie de marco pré-histórico da formação do conceito de “pedaço”, sendo Whyte um dos pioneiros na etnografia urbana. O autor dedicou sua pesquisa à análise dos modos de sociabilidade do bairro de Cornerville, considerada “uma área pobre e degradada, bem no coração de “Eastern City””. Vale somente ressaltar que, em sua conclusão, entende que os “*slums*” de Boston que tanto geravam apreensão por parte dos moradores da adjacente “*High Street*”, poderia ser “degradada e pobre”, mas não era um caos. “O problema das áreas pobres e degradadas, dizem alguns, é que são comunidades desorganizadas. No caso de Cornerville, esse diagnóstico é extremamente equivocado. É claro que há conflitos no distrito. Os rapazes da esquina e os rapazes formados têm diferentes padrões de comportamento e não se entendem. Há um choque de gerações. Com o suceder das gerações, a sociedade encontra-se em estado de fluxo – mas até esse fluxo é organizado.” (WHYTE, 1993, 276)

das favelas são ilegais ou juridicamente nulas, uma vez que dizem respeito a transações sobre terrenos ilegalmente ocupados e a construções duplamente clandestinas. Dentro da comunidade, contudo, tais relações são legais e como tal são vividas pelos que nelas participam; a intervenção da associação de moradores neste domínio visa constituir como que um *ersatz* da proteção jurídica oficial de que se careceu. A associação de moradores transformou-se, assim, gradualmente num *forum* jurídico, à volta do qual se foi desenvolvendo uma prática e um discurso jurídicos – o direito de Pasárgada. (SOUSA SANTOS, 1979, 237-238)

O professor então faz uma comparação entre os dois direitos, o institucional – brasileiro – e o de Pasárgada, tomando como parâmetro uma série de fatores referentes à retórica jurídica – da “retórica da decisão”, “do objeto”, “das formas e do processo” e “da linguagem” –, e conclui facilmente que o “espaço retórico do direito de Pasárgada é muito mais amplo do que o direito estatal”. Faz, portanto, a ressalva de que, em face do “elevado grau de institucionalização da função jurídica” no estado capitalista, o “direito de Pasárgada apresenta um grau de institucionalização muito baixo”.

A função jurídica é uma das várias desempenhadas pela associação de moradores e de algumas delas não se distingue facilmente. Por outro lado, o presidente da associação tem um pequeno comércio em Pasárgada e é membro destacado de uma das muitas organizações religiosas activas na comunidade, exerce as funções na associação. Apesar de a associação, pelo seu presidente, ser o agente privilegiado do discurso jurídico, a participação no exercício das tarefas é mais determinante que a hierarquização das funções e esta, na medida em que existe, é também objeto de negociação e argumentação e não está, portanto, sujeita a critérios rigidamente aplicados. Por último, a padronização é sempre precária e sempre determinada pela lógica tópica e não investe nunca a actuação jurídica de um carácter impessoal que, aliás, colidiria com o princípio de interação social numa sociedade dominada por relações primárias de face a face. (SOUSA SANTOS, 1979, 276-277)

Não tem um código de leis rígidos, subscritos à constituição brasileira; o juiz é também o promotor, além de exercer cargos públicos no “executivo”, dar sermão na igreja e investir em empreendimentos privados locais. A definição de “júri popular” não se assemelha, em nada, ao que é previsto no “direito formal”, e se ganhar ares de turba ensandecida, faz parte do jogo. Advogará melhor quem falar mais alto e for mais persuasivo, podendo se valer de artifícios totalmente alheios ao “processo jurídico” – como relações familiares, profissionais, afetivas, etc.. Mas se Boaventura de Sousa Santos afirma que há um “direito de Pasárgada”, é porque faz valer seu argumento. Para encerrar a vista sobre este estudo, transcrevo sua conclusão. O autor propõe que, a partir de sua análise sobre a favela do Jacarezinho, se abra o entendimento em relação ao direito em uma sociedade capitalista, onde, em senso comum, só o enxerga como algo regulado e

operado estritamente pelo Estado. Se os “bairros de lata” são espaços de segregação social e vivem economicamente à “margem” dos principais fluxos de circulação de riquezas, existe na experiência de formação dessas comunidades, um esforço solidário para a constituição de redes de sociabilidade que façam a vida de seus habitantes prevalecer. Não são institucionalizadas, sem dúvida; mas também não são desestruturalizadas.

Uma das ideias centrais deste ensaio é que, no estado de direito da sociedade capitalista, o estado *não é só* de direito e o direito *não é só* do estado. No caso aqui analisado – o direito de Pasárgada – a retórica jurídica é exercida pelo operariado industrial (e também pelo exército de reserva e por uma fracção do que, muito inadequadamente, tem sido chamado “pequena burguesia favelada”), fora do âmbito do direito estatal e no seio de uma organização comunitária (a associação de moradores) mais ou menos autónoma. Apesar de toda a sua precariedade, o direito de Pasárgada, representa a prática de uma legalidade alternativa e, como tal, um exercício alternativo de poder político, ainda que muito embrionário. Não é um direito revolucionário, nem tem lugar numa fase revolucionária da luta de classe; visa resolver conflitos intra-classistas num espaço social “marginal”. Mas, de qualquer modo, representa uma tentativa para neutralizar os efeitos da aplicação do direito capitalista de propriedade no seio dos bairros de lata e, portanto, no domínio habitacional da reprodução social. E porque se centra à volta de uma organização eleita pela comunidade, o direito de Pasárgada representa, também por esta razão – e como aspiração, pelo menos – a alternativa de uma administração democrática da justiça. Uma aspiração tanto mais notável quanto é certo que é avançada em condições de luta muito difíceis para as camadas populares, no seio de um estado autoritário com forte componente fascista. (SOUSA SANTOS, 1979, p. 322-323)

“Uma atriz de temperamento forte”, diria o Teatro de Operações. Mas a cidade está longe de ser essa assassina tresloucada que, ao primeiro vacilo, devora furiosamente o cidadão menos precavido. Se os estudos citados não foram propriamente pesquisados internamente pelo grupo, posso afirmar que suas noções coadunam com as percepções extraídas das experiências do coletivo com a porosa *A Cena é Pública*. O próprio desenvolvimento de suas táticas operativas era também fruto da observação de outros atores sociais presentes na malha urbana. E ficava nítido, logo no início das pesquisas, que o que se vende na TV, que privilegia, por excelência, o fato público dramático, gerando, portanto, a sensação de que a “rua” é somente um sucedâneo de catástrofes sociais, não é, definitivamente, a realidade cotidiana dos espaços públicos. E quando observávamos os camelôs, pivetes, artistas de rua, agentes públicos – garis, guardas de trânsito, policiais, etc. –, aproveitávamos para estudar suas formas de atuação e tentávamos nos apropriar delas. Com o tempo, já se começou a prever com mais clareza onde *a rua dava jogo* e onde *não dava*. São inúmeras as formas de uso do espaço público, em procedimentos sistêmicos e com fins precisos relativos a cada grupo social que inscreve sua presença ali. E, ao fim ao cabo, teatro de

rua nada mais é do que mais uma coisa que se faz nas ruas da cidade. Vigora em seus “pedaços”, desenvolve seus “trajetos” e consolida seus “circuitos”.

O risco não é uma “condição do urbano”. É uma condição da vida. Se algum teatro de rua não se encontra capaz de se esquivar de forte repressão de *autoridades* – “competentes” ou não –, recomenda-se uma conversa com seus agentes reguladores – ou a revisão de suas táticas de deflexão. Com o prefeito²⁶⁵ ou com o “dono do morro”, dependendo do direito instituído naquele território. Talvez, por conta de contextos políticos extremados, seja, realmente, impossível a realização do feito. Mas o que se percebe, na prática das ruas, é que existem muitas possibilidades de negociações, articuladas em distintas formas de retórica, referendadas em diferentes graus de institucionalização dos contratos envolvidos. São muitas as possibilidades de encaixe do feito artístico na pulsão da vida urbana e o sucesso do engendro está no fino ajuste entre as forças que são provocadas. O que demanda um tipo de inteligência que só o tempo de vôo consegue reter. Mas para isso, tem que sair do ar condicionado.

4.2 Práticas de Rua

O principal ponto de contato entre as duas linhas de investigação propostas – teórica e prática –, no que corresponde ao corpo dessa dissertação²⁶⁶, são os trechos destinados aos *Relatos Ilustrativos*; descrições de práticas ocorridas em ambientes laboratoriais que, quando postas em relação com as formulações teóricas expostas, colaboraram com o entendimento das mesmas. Como forma de substanciar este capítulo, que se debruça sobre relações entre trabalho atorial e cidade, se explanará, em traços gerais, como se deram os laboratórios práticos previstos

²⁶⁵ Vale ressaltar o Projeto de Lei de 2011, do Vereador Reimont (PT), da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, que visa a regulamentação dos expedientes profissionais relativos às práticas ligadas à Arte de Rua. Embora controverso e com sérias dificuldades de “pegar”, pode-se perceber na mobilização do Vereador uma vontade de se pôr em pauta essa discussão no âmbito do parlamento público da cidade.

²⁶⁶ Só para ressaltar que os diálogos entre pesquisa teórica e prática vão muito além daquilo que possa estar contido aqui. São inúmeros pontos percorridos intelectualmente nesta dissertação que, se não fazem referência literal a algum “relato ilustrativo” específico, encontram amparo nos resultados dos trabalhos práticos, no sentido de assegurar que determinada postulação é verificável empiricamente. E não há como computar o índice de influência do percurso intelectual enquanto forma de alimentar o trabalho prático; o pensamento reflexivo como instrumento de organização da prática é uma constante.

no projeto, seguido de um pequeno conjunto de “relatos ilustrativos”, como forma de complementar a discussão.

Objetivamente, são dois os eventos que compõem o corpo de laboratórios práticos empreendidos durante essa jornada²⁶⁷. A oficina ministrada pelo Teatro de Operações oferecida durante a II Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo – À Esquerda do Sol: Poéticas e Políticas Latino-Americanas, realizada pelo Teatro da USP (TUSP), do dia 30 de novembro à 4 de dezembro de 2015; e o curso denominado Práticas de Rua, disciplina obrigatória para alunos de Graduação em Atuação do Departamento de Artes Cênicas da USP (CAC), quando participei na condição de estagiário do Professor Eduardo Tessari Coutinho²⁶⁸ durante o primeiro semestre de 2015.

A experiência na Bienal do TUSP, a convite dos professores Ferdinando Martins e Elizabeth Silva Lopes, foi riquíssima, com direito a intervenção no final do período no Largo do Paissandú, localizado na região central da cidade de São Paulo, incorporando, na mesma ação, integrantes do Teatro de Operações e oficinantes. Foram inúmeras trocas e muitos pontos de interesse poderiam ser mencionados. No entanto, tratou-se da exploração de exercícios que, de uma forma ou de outra, refletem os processos intrínsecos ao grupo, desenvolvidos no decorrer desses anos. De maneira que, examinar suas dinâmicas seria, de alguma forma, enveredar, novamente, pelos percursos criativos do coletivo, o que já foi exaustivamente recorrido. A oficina trabalhava técnicas relacionadas a uma nova pesquisa do grupo, mas que ainda busca encontrar sua especificidade, sua *personalidade própria*. Até então, segue um padrão de criação muito semelhante ao que se instaurou no *B-T-G-P-T*, experiência já abordada.

A disciplina Práticas de Rua, do curso de Graduação em Atuação do Departamento de Artes Cênicas da USP, do primeiro semestre de 2015, quando estagiei para o prof. Eduardo Coutinho, foi a mais significativa e que merece maior atenção.

²⁶⁷ A exceção fica por conta de um “relato ilustrativo”, já descrito no capítulo 2, que foi recolhido de uma experiência de oficina pregressa à atual pesquisa. Tratou-se, como já se especificou, de uma oficina ministrada pelo Teatro de Operações durante o Festival Ponto de Vista – UFMA, em julho de 2013.

²⁶⁸ Fiz essa atividade enquanto participante do Programa de Aperfeiçoamento do Ensino (PAE), desenvolvido pela USP como mecanismo de incremento da formação do aluno de pós-graduação, no sentido de melhor capacitá-lo para a prática do ensino. Trata-se de um programa dividido em duas etapas: um ciclo de seminários teóricos e um estágio docente.

O objetivo central era calcado em duas prerrogativas simples: 1 - Tratar teatro de rua como um modo de se fazer teatro em oposição a um gênero ou estilo. 2 - Dar a oportunidade prática de se operar nas ruas da cidade para se verificar empiricamente a equação dos fatores implicados nesse tipo de ação. A ideia era aproveitar os processos criativos que os alunos do curso já trariam de seus percursos em outras disciplinas – em geral, alunos do terceiro e quarto ano, portanto, já experimentados – e canalizá-los para intentos em espaços públicos. Se teatro de rua não é a conformação de uma estética pré-definida, não haveria porque interferir de forma mais incisiva em seus processos criativos, no que corresponde às suas aspirações artísticas. A função do professor seria a de facilitar o trânsito daquilo que desenvolviam na faculdade de teatro para o módulo que aquela disciplina, em especial, orientava; práticas teatrais/performativas de rua. Se abordaria alguns conceitos teóricos, se elaboraria algumas práticas teatrais/performativas em ambiente controlado, as experimentaria nas ruas de São Paulo e se refletiria sobre seus processos e resultados. Tendo como perspectiva preferencial para a abordagem do processo, o trabalho da(o) atriz/ator. Se o trabalho corresse honestamente e aqueles alunos pudessem experimentar um pouco de teatro/performance de rua, já seria mais que suficiente. E se durante as práticas chovesse, o caminhão buzinasse, o bêbado entrasse na *roda* e a *autoridade* regulasse a ação, a pedagogia resultaria em pleno êxito.

Como não poderia ser diferente, minha forma de abordar os pontos da ementa – e que se pese a enorme generosidade do professor Coutinho em me abarcar em todas as etapas do processo –, *naturalmente*, se inclina por perspectivas comuns às do Teatro de Operações, além de se valer deliberadamente de seus recursos técnicos para a sugerir a montagem dos programas que compõem as aulas. Mas sempre me coloquei como quem apresenta *uma* forma de se trabalhar e pensar, e que, em meio ao contexto da disciplina, deve servir como uma provocação e estímulo para a pesquisa, e não como *o modelo* de criação a ser seguido indeterminadamente.

Para que a principal proposição se efetive – praticar teatro/performance na rua –, é preciso ratificar alguns acordos prévios. O primeiro da lista é: todos têm que estarem dispostos a terem aulas nas ruas da cidade. Em comparação com a Cidade Universitária, as ruas de São Paulo – escolhemos o Vale do Anhangabaú como local preferencial para se iniciar os encontros em meio à urbe – podem não apresentar a mesma “segurança” que o campus da USP aparenta ter. E, sobretudo, trata-se de uma atividade extraordinária; segundo as normas do curso, as aulas são

previstas para ocorrerem nas salas do CAC. A condição que o Professor Coutinho colocou era que todos *topassem*, pois, como se tratava de expô-los a riscos imprevistos – e, para todos os efeitos, seria ele o responsável pelo que aconteceria –, se houvesse uma pessoa indisposta, isso poderia gerar uma animosidade negativa que, quando incitada por contextos instáveis, potencializa ações desastrosas. Deixou bem claro que teriam todo o direito de recusarem e que se houvesse uma única pessoa indisposta, ele seria o primeiro a cancelar a proposta. O olharam impassíveis com um ar de “professor, deixa de drama, é claro que a gente *topa*, aliás, não esperávamos menos do que isso”. Ninguém recuou.

Apenas alguns encontros específicos são agendados para a rua. E neles, é preciso seguir a seguinte cartilha – e essa proposta foi totalmente extraída das experiências do Teatro de Operações: uso de tênis confortável para correr, o que não significa que tem de ser um “tênis de corrida”. Sandálias e chinelos são contraindicados pois, basta machucar o pé, para a brincadeira acabar; levar o menor número de objetos possíveis e, quando forem as saídas para a realização de cenas, articular de antemão maneiras de carregar e guardar os elementos, pessoais e cênicos, que serão utilizados – meios de transporte, mochilas, sacolas, guaritas, etc.; todos devem portar carteira de identidade e saber o meu telefone e de mais três pessoas da classe; não portar drogas ou nenhum outro ilícito; e ter em mente que, quando (e se) abordado pela *autoridade*, a justificativa do seu ato como decorrência de pesquisa universitária, em geral, alivia.

Além das precauções, havia uma outra diretriz pedagógica que também se faria ativa permanentemente durante os encontros no centro da cidade. Nunca permitir que sua atenção se fixe somente em uma única ação. Seja durante a execução de sua cena, a execução da cena do colega ou qualquer outra atividade relacionada à aula, é fundamental não se deixar tomar por inteiro, mantendo a visão periférica sempre atenta e nunca se furtando de se relacionar, com o corpo e com a fala, com os demais cidadãos – preferencialmente observando-os e, se possível, evitando, exceto pelas provocações previstas na cena/performance, relações anímicas mais intensas. Se, quando estivéssemos agrupados naquele “precioso” momento em que se reúnem todos para prestarem atenção na “importante” *fala do professor*, um conhecido aparecesse fazendo uma saudação ou o mendigo pedisse esmola, a última recomendação seria para que eles fossem ignorados. A tendência da rua é a dispersão, já que a dimensão de seu espaço enseja infinitos focos de atração dos sentidos. Treinar a habilidade de se administrar essa multiplicidade

de relações de atenção é desenvolver um tipo de inteligência de ator que, para esse módulo teatral, interessa²⁶⁹.

Resumidamente, o programa da disciplina seguiu a seguinte ordenação: 1 – algumas (poucas) aulas destinadas a discussões teóricas, a partir da leitura de textos²⁷⁰ e exposição de vídeos²⁷¹; 2 - primeiros encontros práticos em sala de trabalho para a realização de exercícios voltados para a integração coletiva e observação dos corpos²⁷²; 3 – o desenvolvimento de um breve processo de criação com vista à realização de um ato cênico/performativo na rua; 4 – uma primeira saída para rua para se experimentar exercícios de observação da cidade e de intervenção

²⁶⁹ Há um exercício, para ser feito em sala de trabalho, recorrente nas oficinas do Teatro de Operações – ministrado, inclusive, durante o curso, que visa trabalhar esse ponto. É um exercício individual, onde o praticante deve executar 3 funções – e para tal, é necessária a ajuda de 3 colegas. 1 – Responder a uma série de perguntas tipo “censo/IBGE” sobre as coisas mais banais de sua vida – número do RG, CPF, filiação, endereço com CEP, nome do cursinho de inglês, marca de shampoo, etc. – que lhe será perguntado por um de seus colegas, que estará de pé a sua esquerda. 2 – Contar uma história de um caso muito interessante para um outro colega que estará a sua direita que, por sinal, está apressado para sair e não tem lá muito interesse na história, de modo que o praticante tem de se esforçar para o caso ficar realmente atraente e segurar a presença do colega por ali. 3 – Copiar todos os movimentos corporais do terceiro colega, que estará a sua frente e, em silêncio, começará a montagem ininterrupta de imagens corporais – sem deslocamento –, livres, desconexas e descomprometidas com uma relação de entendimento cognitivo. Em suma, o praticante tem que responder um questionário do “IBGE”, contar uma história muito interessante e copiar posições corpóreas esdrúxulas; tudo ao mesmo tempo. Valendo!

²⁷⁰ Passou-se dois textos de André Carreira: “Sobre um Ator para um Teatro que Invade a Cidade” (2011) e o anexo “Breve História do Teatro Ocidental de Rua no Ocidente” do livro Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos Anos 1980 (2007), seguidos de discussões e análises críticas.

²⁷¹ Foram quatro vídeos: um trecho de um espetáculo da companhia Teatro que Roda (Goiás) (<https://www.youtube.com/watch?v=IOZDz43p328>), o de uma operação de A Cena é Pública (<https://www.youtube.com/watch?v=vJk3B3rdDb0>), o de um “*escracho*” do movimento H.I.J.O.S (Argentina) (<https://www.youtube.com/watch?v=lz5dr6yEkNM>) e de um espetáculo do grupo La Fura dels Baus (Espanha) (<https://www.youtube.com/watch?v=yA8DY1jRaG0>).

²⁷² Outro exercício típico das oficinas, e ministrado durante as aulas, com o objetivo de se apurar a percepção do corpo humano através de uma perspectiva antropológica que reconhece sua forma natural mas também as inscrições culturais que atuam sobre ele, gerando uma série de relações simbólicas estruturadas em arranjos de signos artificiais, conformando o que se designou de “corpo expandido”: Uma pessoa se põe parada no meio do espaço. Os demais, à volta, observam – de perto e de longe, utilizando diferentes sentidos, mas sem interferir na forma daquele corpo. Em um primeiro momento, o condutor da aula orienta para que se observem as feições naturais do corpo observado. E depois, para os componentes artificiais de seu “corpo expandido”: anéis, corte de cabelo, tatuagens, roupas, tinturas (cabelos, unhas e maquiagem) e etc.. Passado um tempo, o condutor pede para que, gentilmente, cada observador interfira no observado, alterando alguma posição, ou forma inicial, de algum elemento artificial. Se afastam e observam de novo a figura. Depois de um outro tempo, gentilmente, modelam o corpo observado, num jogo de negociação mudo e sensível, colocando-o em alguma posição extra-cotidiana. Se afastam e observam. Das diferenças de olhar e estar em harmonia com este ou aquele padrão de estética e cultura.

teatral na vida urbana²⁷³; 5 – preparar e apresentar exercícios cênicos/performativos em meio ao “centrão” da cidade de São Paulo.

Os *Relatos Ilustrativos* – todos retirados dos laboratórios referentes ao já referido estágio docente – a seguir se referem às relações entre trabalho atorial e cidade, tomando como pano de fundo todo o percurso teórico percorrido até aqui. Se não são exemplos paradigmáticos dentro do campo, servem como ricos objetos para exame, já que, embora os textos guardem estruturas sintáticas que preservem uma linha descritiva, a escolha dos casos e os pontos relacionados encontram forte eco nas perspectivas teóricas apresentadas e discutidas ao longo de toda a dissertação.

4.2.1 Relato Ilustrativo n. 3:

Incorporar ou não incorporar o bêbado na ação, eis a questão²⁷⁴.

Sob uma perspectiva dramatúrgica, tratava-se de uma cena muito simples. O ator, de camisa social e gravata, agarrado a um cachorrinho de pelúcia, sentado numa praça, desenvolveria um breve diálogo com o público a respeito das saudades que sentia de um certo alguém – a ação se valia da certeza de que nós estaríamos lá para assistir e, por conseguinte, estabelecer a relação dialógica. O aluno escolhera, como espaço para realização da cena, o Largo da Memória. Nesse local, existem três fontes de água, à época, desativadas. As beiradas de cada fonte eram como uns parapeitos bem baixinhos, que funcionavam perfeitamente como bancos.

²⁷³ A proposta do exercício de observação foi simples: divididos em duplas, percorreriam as ruas do centro por um tempo determinado (acho que foi algo em torno de 1 hora) atentos à cidade em seus seguintes aspectos: 1 – formas físicas e arquitetônicas; 2 – funcionalidade de seus objetos e aparelhos; e 3 – do aspecto simbólico de suas construções e aquilo que inscreve sobre si algum tipo de memória social e histórica – monumentos, estátuas, prédios institucionais, etc.. Um dos exercícios voltado para as primeiras intervenções seria recortar um determinado equipamento/espaço urbano – escolhemos dois: uma casa lotérica e uma passarela que dá acesso ao Terminal Bandeira (terminal rodoviário) – e propor a feitura, por parte de cada aluno, de duas ações individuais que se relacionassem diretamente com aquele ambiente; uma em ordem com a dinâmica social observada ali e outra em desordem – na lotérica *deu jogo*, na passarela, rapidamente o segurança pediu para sairmos.

²⁷⁴ Para a constituição desses relatos, valho-me de minhas observações pessoais de quando presenciei a ação e de declarações posteriores dos alunos, explicando como se deram os processos de cada trabalho.

O processo de preparação das ações incluía dois momentos de investigação prévios ao começo da ação. Um primeiro feito dias antes da ação, onde o aluno avaliaria os possíveis locais para realização de sua ideia e, uma vez escolhido o preferido, faria uma análise ainda mais profunda sobre as condições de jogo que oferecesse. E no dia da ação, algumas horas antes de começar, se realizaria ainda uma última averiguação para ter certeza que, *de ontem pra hoje*, não teria acontecido alguma mudança drástica na paisagem do local escolhido, como forma de se precaver de surpresas de última hora – nesse dia, o tempo estava instável e, vez por outra, caía uma garoa, o que podia, eventualmente, atrapalhar e/ou mudar o comportamento dos usuários dos equipamentos urbanos selecionados, gerando extraordinárias dinâmicas sociais.

O aluno fizera tudo conforme o combinado. Durante a última verificação, viu que o espaço estava limpo, tal como nos seus ensaios anteriores. Era só fazer.

Quando chegou a vez de atacar sua cena, o aluno percebeu que, das três fontes que haviam na praça, em uma delas, estava sentado um bêbado. Não era exatamente no parapeito que ele havia escolhido fazer sua ação cênica. Mas diante daquela possibilidade de jogo, não teve dúvida, optou por fazer sua cena justamente na fonte onde o bêbado estava. E jogou com ele. Que, claro, jogou de volta. O aluno triangulou tranquilamente. Dialogava, verbalmente inclusive, conosco e com o bêbado que, respondia a ele, ciente, o tempo todo, de que nós, público evidente daquilo tudo, enquadrávamos, ator e bêbedo, em uma encenação – bêbados costumam, em geral, reconhecer facilmente campos de visibilidade social pois, por definição, desejam *aparecer*. O aluno teve habilidade para retomar as rédeas da ação quando considerou necessário, deu sequência aos expedientes previstos e finalizou a ação, o que consistia em, agarrado no cachorro de pelúcia, correr Vale do Anhangabaú afora, como quem tem a impressão de que viu alguém que procura, passar pela multidão.

Não interessa saber se foi engraçado, se “funcionou na cena” ou se consagrou uma obra prima do teatro. O que importa é que o bêbado – elemento pedagógico fundamental da matéria – estava lá. E poderia ter sido evitado, bastava ter escolhido outra fonte. Mas o aluno *topou* os desafios propostos pelo curso e se arriscou. Dessa forma, nos deu a chance concreta de nos postarmos, todos, professor e classe, diante de um dos principais paradigmas referentes ao trabalho atorial no teatro de rua: “quando o bêbado invade a *roda*”.

4.2.2 Relato Ilustrativo n. 4:

Atriz e cidade; pequenas contracenias.

Houveram dois exercícios individuais que chamaram a atenção por conta de abordagens tendencialmente performativas, que guardavam em suas proposições um desejo mais enfático de se intervir, com o teatro, nas dinâmicas sociais da vida urbana. Uma cena pretendia a relação com fluxos de transeuntes conformados pela função de uso padrão de determinados equipamentos. A outra visava se relacionar diretamente com monumentos e marcos arquitetônicos de caracteres cívicos e históricos, incorporando suas simbologias e memória social como elementos fundamentais para a constituição da encenação/performance proposta – certamente, por conta da maneira como se tentou articular arte e política, foi o trabalho que mais se aproximou dos modos de operar do Teatro de Operações, cujos métodos de criação, em alguma medida, influenciavam o programa da disciplina.

O primeiro caso: a Avenida Prestes Maia – trecho contíguo do corredor viário Norte-Sul da cidade – tem seu início no subsolo do Vale do Anhangabaú. Nesse trecho, há um ponto de ônibus, conectado a dois lances de escada que dão aos usuários do coletivo acesso ao passeio público. Nas suas primeiras pesquisas de campo com o intuito de selecionar o local onde seria feita sua partitura, a aluna se interessou por aquela escada e investigou com mais afinco os modos de sociabilidade do local. Aparentemente, não residem moradores de rua e nem, tampouco, transitam pedestres que não estejam interessados especificamente no uso do transporte rodoviário. Sustentando sua observação por um período um pouco maior de tempo, ela percebeu que o fluxo de transeuntes por aquela escada obedecia um ritmo curioso. Mantinha-se vazia por um longo período de tempo. De repente, como em uma golfada, são expelidas coletivamente umas 10 ou 15 pessoas, que acabaram de descer juntas do ônibus que parou no subterrâneo. Sobem os degraus com passos firmes e se espalham na paisagem do Vale. E então volta ao vazio original quando, de repente, outra golfada... A aluna então determinou que sua ação deveria, ainda que de maneira bem sutil, se relacionar diretamente com a dinâmica daquele fluxo. Sua ideia era simples, fazer sua partitura exatamente no meio da escada, entre os dois lances, para que, no momento em que surgisse o ônibus, o grupelho de passageiros a atravessasse. Havendo o encontro, nada demais seria proposto, sua ação seria a de simplesmente

manter ativa sua pequena partitura de dança-teatro composta em sala de trabalho. Se sua presença geraria algum efeito estético de maior monta, seja para os passageiros ou para nós – “público convidado” – ela só saberia quando a coisa acontecesse.

A composição formal da cena era rica. Uma mulher negra, alta, magra, de tênis, calça preta e blusa cinza. Pendurada no pescoço, está uma placa que lhe cobre quase todo o tronco, onde está escrito um número de telefone. Ela se posiciona no meio da escadaria, enquanto nós do público, estamos em sua base. O contraste da luz do dia lá fora que entra por cima com o breu que o túnel emana por baixo, dá um tom sinistro ao espaço, estreito e composto somente por linhas retas; paredes, teto e degraus. O som grave e constante das máquinas que trafegam pela Prestes Maia realça a dimensão artificial da vida metropolitana. A dança dela não prevê grandes deslocamentos, ela se mantém sempre naquele mesmo plano. Os movimentos com os membros são rígidos, sincopados, “mecanizados”, retos e longilíneos como as linhas do ambiente que a circunda.

Mas não funcionou. Sustentou a partitura por um tempo mas o ônibus não parou. Não pudemos averiguar possíveis desdobramentos de seu intento original. Embora propusesse uma relação simples com um fluxo urbano específico, o controle do tempo da ação era muito delicado e demandava o arranjo de estratégias um pouco mais complexas que, naquele instante, não poderíamos compor. Eram muitas cenas para serem vistas no mesmo dia, não poderíamos ficar ali esperando o ônibus por tempo indeterminado. Mas valeu pelo senso estético e, principalmente, a intenção.

Segundo caso: uma aluna intercambista portuguesa elege o Largo do Pátio do Colégio como local de sua ação, composta por uma dramaturgia – um tanto confusa – que articulava Copa do Mundo com “Imperialismo Norte Americano” e o processo de colonização português. Sob a imagem imortalizada de Padre Anchieta, aquela *tripeira*, com figurinos que aludiam às cores da bandeira portuguesa, pôs algemas imaginárias nos brasileiros que estavam por ali – seus colegas de turma, para ser exato – e recitou em altos brados as estrofes iniciais dos *Lusíadas*. Então, pegou uma sacola com papelzinhos dentro e emulou o sorteio para eleição do país sede da Copa do Mundo, todo falado em inglês americanizado, satirizando o “espírito esportivo” contido nos auspícios das grandes financeiras globalizadas, patrocinadoras do evento. “And the winner is... Brazil!”. Imediatamente ela liberta o povo brasileiro de suas algemas, seu figurino lusitano

ganhas as cores verde e amarelo e ela começa a cantar e dançar Jorge Benjor, incentivando a todos a comemorarem juntos, afinal, os problemas sociais brasileiros oriundos de um processo de dominação histórico de longa data, seriam sanados (ou esquecidos) na medida em que abrissemos as portas para o “Tio Sam” e o capital estrangeiro.

Narrando dessa forma, parece muito mais grandiloquente do que foi. Além de faltar certa habilidade, a aluna apostou em milhares de recursos de linguagem; eram muitas ideias e nenhuma fora descartada durante seu processo criativo. O que gerou uma poluição de signos e estímulos que, só depois, conversando com mais calma com ela, conseguimos entender melhor tudo o que se passara naqueles minutos de exercício. E se a temática da cena era forte e a postura da portuguesa, em meio ao Pátio do Colégio, era audaz e provocativa, o clima da performance, certamente, era leve e cômico. Os figurinos eram frouxos, o tom era de palhaçaria. Mas de qualquer forma, foi possível reparar que, embora tenham simpatizado com a proposta, nenhum colega realmente embarcou na brincadeira. Riram, talvez mais por conta de um certo *élan* exótico que aquela estrangeira exalava ou porque a cena, de fato, carecia de melhor estruturação formal. E de um jeito sempre um pouco amarelado. Pois no final das contas, havia um tipo de real provocação ali que ia além daquilo que estava sendo representado. A história daquele corpo e daquele espaço tornaram-se materiais cênicos fundamentais daquela performance. Não se tratava de uma atriz que fazia sotaque e interpretava um processo histórico de dominação social para criticar esse ou aquele posicionamento político da população brasileira. Nós conhecíamos aquela garota, sabíamos que era portuguesa. E justo ela, que veio de fora – e não de um país qualquer –, em meio à memória de Manuel da Nóbrega, nos fazia, através de expedientes teatrais, aquelas ácidas provocações de ordem política e social.

Pouco interessa se aquele exercício se prestou a conscientizar “as massas” ou dar vazão a uma “performatividade cidadã”. O importante é que ele nos deu a chance de nos depararmos presencialmente com uma situação que havia sido ventilada frequentemente nas aulas, tanto no que se referia ao trabalho do Teatro de Operações quanto a outros exemplos e discussões relacionados: das relações entre teatro de rua e política, com ênfase no teatro enquanto forma de operar com os símbolos culturais inscritos nos corpos e na cidade, cujas as relações conformam identidades, histórias e memórias sociais.

4.2.3 Relato Ilustrativo n. 5:

A velha tática do camelô que só aparece quando o guarda some.

Uma aluna havia escolhido fazer sua cena em um jardim do prédio do Banco Santander, situado na Rua Líbero Badaró, mas com os fundos voltados para o Vale do Anhangabaú. Especificamente, o lugar onde ela realizaria a ação, seria em um parapeito que dá em direção ao vale, sobre uma murada de uns 3 a 4 metros de altura. Sua cena era simples mas construía uma imagem com bastante força poética e cênica. Vestia chapéu de marinheiro, calça e uma gaze enrolada envolta do tronco, lhe apertando e tapando os seios. Sobre essa murada, e escorada em um poste de luz que havia anexo a essa murada, se portaria como um navegador junto ao mastro de seu navio, que olhava longe ao mar – o Vale do Anhangabaú – e cantava uma canção de viajante. Como oferecia certo risco, e conforme fora orientada, no dia da apresentação, a aluna foi averiguar previamente as condições do local, e também aproveitar esse tempo para treinar mais uma vez, o modo de se debruçar, sentar e ficar em pé naquele parapeito; como uma atriz que calcula seus riscos no ensaio para que na hora da apresentação todas as ações transcorram da forma mais segura possível. Só que nesta manhã, ao se debruçar no parapeito, a aluna chamou a atenção de uma segurança do Banco que a interpelou, alegou que o espaço era propriedade privada e que na condição de responsável pela “segurança” do local não permitiria a realização daquele evento. Ela e mais duas colegas da turma – as rondas para averiguação prévia eram sempre feitas em duplas ou trios – argumentaram que eram alunas de teatro e que a ação seria inofensiva. Nesse caso, a segurança orientou-as a procurarem um “burocrata responsável”, que estaria no andar “tal” do prédio e que, se ele assinasse um papel chamado “Autorização”, a aluna poderia fazer sua cena no lugar que havia planejado. As meninas chegaram a subir no andar “tal” mas o dito cujo havia “dado uma saída” e que era para elas voltarem mais tarde. Isso já eram umas 10:30hs e precisávamos dar logo início às apresentações.

Quando nos reagrupamos todos, ouvimos o relato dessa aluna e, junto com o professor, reagimos da melhor forma que pudemos. Em primeiro lugar, ponderamos que forçar alguns limites poderia se mostrar desnecessário. Afinal isso era só um trabalho de curso da faculdade, não havia motivos para se instaurar uma animosidade mais contundente. Percebeu-se imediatamente, pela sua reação, que para ela, abrir mão de fazer a cena que tinha pensado no

lugar que havia escolhido, seria profundamente frustrante. Seguimos argumentando que, devido as circunstâncias de tempo, esperar a caridade do “burocrata responsável” do Banco Santander em assinar um papel para que, só aí então, pudéssemos operar nosso “teatrinho” em praça pública, seria insano e, no mínimo, contraproducente. Então combinamos o seguinte, na ordem das apresentações da classe, ela seria uma das últimas. De modo que determinamos assim: começaríamos as cenas. Quando chegasse a sua vez, por já se tratar de um outro horário (já deveriam ser mais de 11:30hs), nós averiguaríamos o espaço pessoalmente e, conjuntamente com ela, decidiríamos ali no ato que decisão tomar, tendo em vista uma nova abordagem das suas condições de uso. Em português claro: se eles derem uma brecha, a gente *parte pra dentro*. Assim foi. Quando chegamos, a segurança estava fumando um cigarro desavisadamente em um ponto distante de onde a aluna queria fazer a cena. Averiguamos com mais calma e vimos que estava sozinha e que, ao redor dali, não havia a presença de nenhum outro agente regulador, fosse público ou privado. Mandamos um outro aluno montar vigília na calçada da Líbero Badaró, para dali alertar a movimentação de outros possíveis agentes. Tudo tranquilo. Chamamos a aluna e falamos: “se prepara e aguarda o nosso sinal”. Ela foi em um canto colocar o figurino, com a ajuda de colegas. Não deu outra, acabado o cigarro, a segurança se dirigiu rumo ao Vale e largou o jardim desguarnecido. Era a nossa deixa. “É agora, ataca! Se por acaso você for interpelada, usa o teatro a seu favor. Joga com o interventor. Se sentir que a tensão está ficando muito desconfortável, “dá de louca” e sai correndo na nossa direção que a gente te protege. Tudo bem?”. Com os olhos um tanto arregalados e reflexivos ela maneou a cabeça positivamente e deu início a sua apresentação. Sem burocracias nem cassetetes. Devo dizer que foi uma das mais bonitas.

CAPÍTULO 5. FECHAMENTO.

5.1 Breve apontamento sobre teatro e política na atualidade.

Dos grupos e artistas da década de 1960 citados no capítulo 3 como expoentes do teatro político brasileiro, Augusto Boal foi o único a manter uma trajetória artística engajada até o fim da vida (2009). Um breve olhar sobre como se desdobrou seus trabalhos, em particular, a partir de sua volta do exílio (1979), pode servir como um cabo de condução para uma pequena reflexão sobre uma possível continuidade no curso do teatro político brasileiro.

No final do artigo da atriz e pesquisadora Clara de Andrade (2015), *Teatro do Oprimido na Europa*, faz-se menção ao “eterno exílio” em que vivia Boal, mesmo quando de volta à sua terra natal. Mas o que interessa aqui não é explorar questões de ordem psicológica, mas tentar mapear, muito superficialmente, os meios políticos que permitiram Boal readentrar no cenário político/artístico carioca/brasileiro para, talvez, verificar se esse sentimento de não pertencimento seria não somente um desajuste espaço-temporal, mas também consequência de suas posições e alianças.

Sua primeira investida profissional é desenvolver, a convite do antropólogo Darcy Ribeiro, recém empossado vice-governador do Estado do Rio de Janeiro em chapa com Leonel Brizola, o trabalho do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) de Paris nas escolas públicas do Estado – os CIEPS (1982). Durante esse processo, Ribeiro o convence a montar uma nova peça na cidade, lhe arranjando recursos e disponibilizando o Teatro João Caetano, administrado pelo Governo do Estado; “O Corsário do Rei” (1985), “com músicas de Edu Lobo e Chico Buarque, a encenação (...) foi uma das primeiras da década de 80 a se realizar em formato de super produção”²⁷⁵.

Em outro artigo seu, *O Corsário do Rei e o Eterno Exílio de Augusto Boal*, Clara de Andrade (2011) reforça que a montagem desse espetáculo gerou ampla polêmica dentro do meio

²⁷⁵ (ANDRADE, 2015 apud INSTITUTO BOAL, 2015 p. 105)

artístico, suscitando um intenso debate sobre política cultural no Rio de Janeiro na década de 1980. São muitas falas transcritas, pois o Jornal do Brasil promoveu debates, ao vivo e impressos, sobre a montagem, que angariaram forte visibilidade social. Em primeiro lugar, se punha em xeque a qualidade artística do trabalho e que, talvez, o tempo de exílio teria deixado Augusto Boal defasado artisticamente em relação ao teatro brasileiro que, àquela época, começa a experimentar o hermético *teatro de encenador*. Logo em seguida, é publicada uma carta de Fernando Peixoto, subscrita por diversos artistas, defendendo Boal, além de um posicionamento público do crítico Yan Michalski, exigindo tratamento respeitoso para com um artista engajado e que muito contribuiu para a renovação do teatro brasileiro²⁷⁶.

Mas a principal crítica que se seguia, e essa fora publicada pelo jornal O Globo, era, sobretudo, pelo modo como o espetáculo foi produzido, se valendo de uma política cultural de estado centralizadora – tipicamente *brizolista* – que, em tempos de abertura para a democracia, se tornaria rapidamente impopular. Andrade transcreve uma fala do jovem diretor Aderbal Freire Filho: “Se perguntássemos qual o motivo de essa porcaria estar em cena, a resposta seria que tudo está ligado ao conchavo político, compra de votos, de ganhar prestígio junto à classe artística. Já foi dito que no Governo anterior [de Chagas Freitas] não tinha política cultural, mas até que se conseguia fazer alguma coisa. No atual existe a política, mas é de direita, ou seja, antiga, morta”²⁷⁷.

No artigo *Teatro Popular no Brasil*, o “coringa” e pesquisador Géo Britto (2015) perpassa brevemente o modo como o Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro se consolidou. E fica nítido a escolha por se desenvolver um trabalho por vias políticas institucionais. O autor relata que, por conta da derrota de Darcy Ribeiro nas eleições para Governador de 1986, o início do trabalho feito por Augusto Boal nos CIEPS foi interrompido. Mas o teatrista seguiu se articulando e

de 1986 a 1992, realizou inúmeros trabalhos com vários sindicatos, tais como o SEPE (Sindicato Estadual dos Profissionais de Educação do RJ) e o dos bancários. Além de prefeituras como Ipatinga, Angra dos Reis e Belo Horizonte. No ano decisivo de 1989 o

²⁷⁶ No ano seguinte, a convite da atriz Fernando Montenegro, Augusto Boal dirige uma montagem de Fedra, de Racine, que, segundo Clara de Andrade, é um sucesso do ponto de vista artístico. Esse êxito teatral, segundo o próprio, foi fundamental para definir, de vez, seu retorno ao Brasil (ANDRADE, 2015 apud INSTITUTO BOAL, 2015, p. 106).

²⁷⁷ (ANDRADE, 2011, p. 4)

grupo [CTO] utiliza seu potencial estético para a mobilização popular pela primeira eleição direta depois de 25 anos de ditadura. São realizadas dezenas de intervenções em apoio ao candidato da Frente Popular: Luís Inácio Lula da Silva (BRITTO, 2015 apud INSTITUTO BOAL, 2015, p. 119).

Em 1992 Augusto Boal se elege Vereador da Cidade do Rio de Janeiro pelo Partido dos Trabalhadores (PT)²⁷⁸ e passa a desenvolver um trabalho que chamará de “Teatro Legislativo”. Basicamente, se tratava de ampliar o número de CTOs espalhados pela cidade, divididos em duas categorias: “Núcleos Comunitários”, que “eram vinculados às comunidades de origem, muitos se encontravam nas favelas do Rio de Janeiro. [E] os “Núcleos Temáticos” [que] não tinham necessariamente uma vinculação a um território específico, mas aconteciam mobilizados por um tema particular, como saúde mental, terceira idade, racismo, educação, gênero, portadores de deficiência, trabalho, meio-ambiente, reforma agrária etc.”. Os núcleos, através da utilização de “Teatro Fórum” levantavam as discussões e as soluções dos problemas sociais e depois, uma “célula metabolizadora” – um grupo formado por advogados e militantes do tema”, analisavam e sistematizavam essas questões sob o ponto de vista legal. E então era proposto um Projeto de Lei junto à Câmara de Vereadores. Ao todo, Boal aprovou 13 leis, a mais emblemática foi a promulgação da primeira lei brasileira de proteção às testemunhas de crimes, modelo que serviu de inspiração para a lei federal que foi aprovada mais tarde no Congresso Nacional.

Boal tenta a reeleição em 1996, mas fracassa. Segundo depoimento do militante do PT e, àquela época, funcionário da Câmara Municipal de Vereadores do Rio de Janeiro, Luiz Mario Behnken (2015), contido no livro *Augusto Boal – Atos de um Percurso* (2015), houveram dois pontos fundamentais. Em primeiro lugar, Behnken coloca que, após as eleições para governador e presidente de 1994, “a democracia interna” do PT, passa a parar de funcionar, e o tipo de política horizontal que Boal propunha, não encontrava eco na direção do Partido. Além disso, houve uma denúncia de desvio de dinheiro para sua campanha, capitaneado por vereadores de direita – segundo o próprio, provavelmente irritados com um posicionamento enfático que ele teria tido contra propostas de lei que previam concessões privadas na área da saúde pública –, e que ganhou largo espaço na mídia – o jornal “O Dia” manteve o assunto em pauta por mais de uma semana. Com essa derrota, muitos CTOs que dependiam exclusivamente de apoio estatal se

²⁷⁸ É interessante notar que, logo após seu empossamento, Britto coloca que alguns fundadores do Centro de Teatro do Oprimido se desligam do projeto mas, curiosamente, não explana suas motivações.

dissolveram e, segundo Britto, Boal, bastante abalado, pensa em desistir e voltar para o estrangeiro.

Mas, conforme o artigo *Para uma Estética do Oprimido*, de Bárbara Santos (2015), o desenvolvimento do “Teatro Legislativo” – agora sem legislador – e dos CTOs, não se encerrou. Grupos comunitários seguiram a experiência do “Teatro Legislativo”, e, entre 1998 e 2005, o CTO do Rio de Janeiro realizou diversas edições do Festival Nacional de Teatro Legislativo (FESTEL). E, além de aprofundar suas raízes no Rio, através de parcerias com outras prefeituras²⁷⁹, entre 1997 e 2003, o Teatro do Oprimido expande seus territórios de atuação.

Durante o primeiro mandato do Presidente Lula (PT), segundo Santos, o CTO estabelece estreita relação com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), que àquele período, ganhara forte influência no governo federal²⁸⁰. “A parceria viabilizou o trabalho em redes articuladas e produziu ações concretas efetivas de transformação da realidade. Augusto Boal demonstrava apreço especial por essa aliança e dirigia pessoalmente todos os processos de formação. A experiência originou uma geração de praticantes do método entre ativistas do MST, que passaram a conduzir de forma autônoma os processos de multiplicação”²⁸¹. Entre 2001 e 2009, “o CTO abriu uma linha de atuação dentro de estruturas institucionais”, como o sistema penitenciário nacional, redes públicas municipais de educação e os Centros de Atenção Psicossocial (CAPs), voltados para a área da Saúde Mental – ou seja, em parcerias com Ministério da Justiça, prefeituras e Ministério da Saúde. Ademais, Santos segue relatando a trajetória do teatrasta político. “Augusto Boal participou ativamente das campanhas de Lula à presidência da República, propondo a necessidade de implantação de políticas públicas para a democratização dos meios de produção cultural. O programa Cultura Viva do Ministério da Cultura, para a criação de Pontos de Cultura, colaborou com a viabilização de algumas propostas do CTO: entre 2006 e 2010, o trabalho de multiplicadores em organizações sócio-culturais diversas foi essencial para o CTO retomar ações vinculadas a comunidades e movimentos

²⁷⁹ A articulista cita as cidades de São Paulo, Santo André e Porto Alegre. As duas últimas, durante o período mencionado (1997-2003) se encontravam sob governos *petistas* e São Paulo, em 2001, elegeria Marta Suplicy, à época, também do PT.

²⁸⁰ “O MST é uma das maiores expressões da luta social no continente latino americano nas últimas décadas, tendo estabelecido uma forte relação com o governo petista. (...) O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra possui uma história atrelada diretamente ao surgimento do Partido dos Trabalhadores.” (CORRÊA, 2013, p. 46)

²⁸¹ (SANTOS, 2015 apud INSTITUTO BOAL, p. 135).

sociais, ampliando sua colaboração com diversos estados do Brasil e exterior (o que inclui províncias de Moçambique, Angola, Guiné-Bissau e Senegal)”²⁸².

Já foi posto no capítulo 3, quando se abordou o conceito de “democracia blindada” do professor Felipe Demier, que o Partido dos Trabalhadores, durante o decorrer da década de 1990, passou por um processo de “transformismo”, incorporando políticas econômicas com maior afinidade com demandas neoliberais em suas plataformas. No relato do militante Behnken, citado alguns parágrafos acima, reitera-se esse processo de “virada” do modo interno de funcionar do partido, quando “a tal da democracia interna deixou de funcionar”²⁸³. Mas é no artigo *Movimentos Sociais e Estado: o governo do PT e o apassivamento do MST*, da cientista política Ana Elisa Cruz Corrêa (2013), onde essa questão é esmiuçada, em particular, no que concerne ao trato do PT em relação à reforma agrária antes e depois do processo de “transformismo” – que culmina na eleição de Lula da Silva em 2002 –, e de como o MST, entre outros movimentos sociais ligados ao PT desde os tempos de sua fundação no início dos anos oitenta, também precisou readequar seu modo de operar politicamente, uma vez que, a partir de 2002, seu trânsito em Brasília se modificou sensivelmente.

Corrêa inicia o artigo tecendo uma reflexão sobre “as transformações do projeto político petista, que se origina na década de 1980 com o Programa Democrático e Popular e que atualmente [(2013)] se apresenta como um programa de governo, o *Projeto Neodesenvolvimentista*”²⁸⁴. Tal processo já foi abordado satisfatoriamente com a análise dos textos de Rejane Hoelever e Demier no capítulo 3, portanto, não necessita um maior desenvolvimento. No que se referem as relações entre o partido e o MST, a cientista coloca que “MST e PT, em conjunto com outras forças sociais progressistas como a [Central Única dos Trabalhadores] CUT e a CPT (Comissão Pastoral da Terra), defenderam durante o Governo Sarney [(1985-1990)] a elaboração do I Plano Nacional de Reforma Agrária (IPNRA)”, e que a relação entre esses movimentos sociais e o partido é significativa e “se estende ao longo das décadas posteriores”²⁸⁵. A questão principal se dá, portanto, quando Lula ascende à presidência da República, consolidando o processo *petista* de “transformismo”, o que significaria, no âmbito

²⁸² (SANTOS, 2015, apud INSTITUTO BOAL, 2015 p. 137)

²⁸³ (BEHNKEN, apud INSTITUTO BOAL, 2015, p. 129)

²⁸⁴ (CORRÊA, 2013, p. 42)

²⁸⁵ (CORRÊA, 2013, p. 48)

das políticas agrárias, abandonar a reforma e dar estrutura ao agronegócio, para, a partir de sua regulação, o estado arrecadar recursos que seriam reinvestidos em “melhorias” sociais – Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) 1 e 2, Bolsa Família, Bolsa Escola, Programa Fome Zero, etc. Corrêa cita o artigo “Lula dá adeus à Reforma Agrária”, publicado em 2008 no site do MST, escrito pelo geógrafo Ariovaldo Umbelino, intelectual ligado ao movimento e um dos autores do II Plano Nacional para a Reforma Agrária, que previa o assentamento de mais de um milhão de trabalhadores rurais, onde o professor denuncia o governo categoricamente: “o governo Lula do Partido dos Trabalhadores também não fez a reforma agrária. (...) seu governo decidiu apoiar totalmente o agronegócio”. Logo após essa citação, a pesquisadora emenda: “Essa situação causou uma grande contradição, pois o movimento ao mesmo tempo que critica o governo, mantém o apoio nas campanhas eleitorais e relações ainda mais estreitas em outros âmbitos com o governo petista”²⁸⁶.

É essa “situação” que dá embasamento para o argumento principal de Ana Elisa Cruz Corrêa. Perceber a capacidade que os governos “neodesenvolvimentistas” – acordados com políticas econômicas neoliberais e, ao mesmo tempo, focados em programas de concertação social – têm para conter lutas sociais e apassivar trabalhadores. O que interessa à autora é “pensar como esses governos se relacionam com as organizações populares, de forma a construir uma política de controle e institucionalização, em alguns casos gerando apatia política dessas organizações em relação às ações propagadas nos anos 1980 e 1990”²⁸⁷. No que concerne ao foco de sua atenção, a pesquisadora elenca alguns fatores que elucidam as ambiguidades contidas nas relações entre MST e o Governo *petista*. 1 – A manifestação pública de apoio político aos candidatos do PT em todas as eleições para prefeito e governador/presidente, a despeito de diversas críticas recebidas, internas e externas. “Podemos citar o apoio às duas eleições de Lula e à Dilma nas últimas eleições presidenciais, manifestado por João Pedro Stédile, dirigente nacional do MST, em entrevista ao Jornal Brasil de Fato”. 2 – A criação de uma nova facção interna do Partido dos Trabalhadores intimamente ligada à Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF), “principal centro de formação do MST, localizada em Guararema/SP”²⁸⁸, que gerou um novo quadro de políticos dentro do partido, composto por militantes do movimento. “Estima-se

²⁸⁶ (ibid., p. 49)

²⁸⁷ (ibid., p. 46)

²⁸⁸ (CORRÊA, 2013, p. 49-50)

que alguns militantes do MST irão se candidatar a prefeito por esta corrente do PT que já conta com o Valmir Assunção, deputado federal e assentado na Bahia”. 3 – “A sustentação financeira do MST, o que se expressa nos projetos de financiamento para o avanço da produção e a consolidação dos assentamentos. Para além do estreitamento das relações com o [Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária] INCRA através da entrada de alguns militantes como funcionários do órgão federal, foram implementados programas durante os governos Lula para a comercialização da produção dos assentamentos como o Programa de Aquisição de Alimentos, vinculado ao Fome Zero, que se tornou a principal política de comercialização da agricultura familiar e o Programa Nacional de Alimentação Escolar”²⁸⁹. 4 – Ainda que pontual, há uma forma de assentamento que se dá através de uma parceria entre os trabalhadores rurais e grandes empresas, mediada pelo governo federal. A exploração em larga escala segue autorizada, mas o estado exige contrapartida social, como a concessão de terras para assentamento e construção de centros de capacitação. Ana Elisa Cruz Corrêa então arremata: “Aqui se explicitam uma série de contradições nessa relação entre MST e governo Lula. O governo não realiza a principal demanda do movimento, a Reforma Agrária, mas o apoio ao governo se mantém, de modo que se estabelecem relações estreitas através de programas sociais e projetos de parceria”²⁹⁰.

Para retomar o foco da discussão dessa parte do texto – uma brevíssima análise sobre teatro e política no Brasil atual –, destaco do livro *Teatro sobre a Cidade*, organizado pelo grupo Tablado de Arruar-SP, duas falas do diretor Reinaldo Maia – fundador do grupo Folias D’Arte-SP –, durante um dos seminários organizados pelo Tablado no SESC Consolação (2008)²⁹¹, que está transcrito no livro. Utilizo-me da ácida perspectiva do experimentado dramaturgo sobre política cultural como um *gancho* para fundamentar a curtíssima linha de raciocínio que pretendo pontuar aqui.

Quem são nossos aliados, hoje em dia, na comunidade? Os sindicatos? As centrais sindicais? A gente fala tanto das comunidades... mas quem são de fato nossos aliados? Por exemplo, o MST – que eu tenho o maior respeito e que o movimento de teatro de

²⁸⁹ (ibid., p. 50)

²⁹⁰ (ibid., 2013, p. 51)

²⁹¹ O título do seminário era “A Dimensão Pública do Teatro”. As falas de Maia são referentes a um dos debates que ocorreram, intitulado “Grupos, Espaços e Comunidades: Para Além da Cena”, contando com a participação de Amir Haddad (Tá na Rua-RJ), Reinaldo Maia (Folias D’Arte-SP), César Vieira (Teatro União e Olho Vivo-SP) e Chico Pelúcio (Grupo Galpão-BH). O mediador foi Flávio Desganges.

grupo aqui de São Paulo está fazendo um relacionamento com eles, acho bacana, mas nos 10 anos de comemoração deles, a carta escrita em Brasília não tem um parágrafo escrita sobre a cultura, não tem “um” parágrafo! Se eles querem ser aliados da gente, a gente tem que apontar esse dedinho pra eles. Porque senão a gente fica aqui defendendo eles lá, mas eles também desconhecem minha realidade do lado de cá! E eles têm que entender que, minha realidade de cá, dialeticamente, vai influenciar a realidade deles, de lá. Então, pera aí... qual a questão da cultura pra gente? A gente tem que começar a conversar, conversar sério. Porque a gente tem que saber quem são nossos aliados. (MAIA, 2005-2009, p. 89-90)

(...) Quem são nossos inimigos? Acho que também tá na hora da gente se perguntar. Acho que um monte deles está no meio da gente, também. Muita gente... Brincando de fazer teatro. Brincando insequentemente. Brincando impunemente. Malversando o fundo público! Temos que dizer isso. Quem pega dinheiro público – não tô falando de contrapartida social, não. Porque aqui tem essa mania de contrapartida social que é o seguinte: eu pego dinheiro público e fico dando oficina pra quem é destro, oficina pra quem é aleijado do olho esquerdo, oficina pra manco da perna direita. Não! Eu tô pegando pro meu teatro, ele tem de ter qualidade. Essa que é a minha devolução ao público. Porque quando o cara ganha um edital pra fazer uma ponte, um viaduto, além da ponte, ele dá oficina de pedreiro? Vocês já viram a Oderbrecht fazendo isso? Vamos supor... ela vai construir a ponte da Av. Espraiada. No meio disso ela dá uma oficina pra pedreiro, uma oficina de iniciação para eletricitista... Vocês já viram isso? Não, mas para nós os caras pedem isso! Porra, que brincadeira é essa? Que piada é essa?! Porque eu sou obrigado, ao fazer meu teatro, dar uma porra de uma oficina? Isso eu não dou, bicho! É igual esse negócio da Casa do Povo, dos Pontos [de Cultura], como é que chama esse projeto genial aí, do Ministério da Cultura? Todos que eu conheci... Ah, o Amir Haddad já vai falar assim: “Ah, não, o meu não é assim”. Não precisa nem falar, que eu já sei Amir. Já brigamos muito por isso. Eu sou obrigado a ter um kit de eletrônica e dar um projeto de iniciação de informática? Bicho, eu não sou escola, eu não sou a Microlins! Vai pedir pra Microlins dar curso de informática, caralho... Eu sou ponto de cultura há muitos anos! (MAIA, 2005-2009, p. 91-92)

Vinte anos depois da celeuma causada pela montagem de “O Corsário do Rei”, políticas públicas na área da cultura intimamente ligadas à trajetória de Boal – dessa vez trata-se da criação dos Pontos de Cultura e o envolvimento de grupos de teatro com o MST – sofrem novos ataques advindos de artistas de teatro. O curioso é que o teor da crítica de Maia, em alguma medida, coaduna com os brados da *classe* carioca dos anos oitenta; denuncia-se uma política centralizadora – tipicamente *lulista* – e se reivindica, por conseguinte, programas mais democráticos de fato. Se em 1968 Boal criticava as políticas “hegemônicas na esquerda antes do golpe, principalmente o PCB [Partido Comunista Brasileiro]” que “apostava numa aliança de classes larga, contendo do campesinato ao grande industrial nacionalista”²⁹², a partir de 2002, ainda que

²⁹² (BOAL, 2015 apud INSTITUTO BOAL, 2015, p.152-152)

manifestasse suas divergências pontuais, o teatrasta apoiou o “pacto social” defendido pelo “governo de coalisção” liderado por Lula da Silva.

A pessoa Augusto Boal hoje é Instituto Boal. Outrora diretor de teatro “revolucionário”, hoje instituição, na melhor das intenções, “progressista”, para não perder de vista os termos marxistas. Com direito a braços internacionais e parcerias com imensa gama de entes públicos e privados. Como bem lembra Clara de Andrade, o retorno de Boal do exílio é tratado – segundo o próprio – como a “volta de uma “celebridade””, o que o tirou de seu próprio eixo. De modo que sua firme postura em se enveredar pela política é determinante no sentido de marcar seu território de ação frente à sociedade carioca/brasileira. E para tal, foi necessário institucionalizar o Teatro do Oprimido, pois, do contrário, ele não teria, possivelmente, alicerces sólidos para se estruturar

Eu não sou especialista em Boal e não me atrevo a tecer aqui análises profundas sobre suas propostas. Do pouco que pude estudá-lo, durante o decorrer dessa pesquisa – leitura de livros, artigos e visitas a duas exposições²⁹³ com sessões de vídeo –, a impressão que fica é que se trata de um artista extremamente criativo, com uma trajetória marcante na história do teatro ocidental e com uma capacidade transformadora rara. Sua vida na política institucional – me refiro a sua trajetória a partir do final dos anos de 1980 –, de minha parte, é igualmente admirável – embora não seja impassível de críticas –, só que agora, em outro plano, que não mais o das artes cênicas puro e simples.

Minha primeira memória de contato com Teatro do Oprimido foi, incrivelmente, com o próprio fazendo as vezes de “coringa”, em uma demonstração pública de “Teatro Fórum” com o CTO de Porto Alegre, em 2000, se não estou enganado. A impressão que ficou é que, sob uma perspectiva política, aquilo não poderia ser mais potente – certamente, a última coisa que interessava ali era se a *cena era boa* esteticamente. A presença de Boal era contagiante e o relato das conquistas sociais que haviam sido galgadas por meio do “Teatro Legislativo” era impactante. O “Fórum” daquele dia não chegou a empolgar²⁹⁴, até porque tratava-se de uma

²⁹³ *Augusto Boal: Exposição, Teatro, Show, Leituras, Oficina*, no Centro Cultural Banco do Brasil-RJ (CCBB), 2015. E *Meus Caros Amigos – Augusto Boal – Cartas do Exílio*, no Instituto Moreira Salles-RJ (IMS), 2016.

²⁹⁴ O problema comunitário em questão era o alto índice de mulheres casadas com AIDS infectadas pelos seus próprios maridos. Deveriam elas se separarem dos maridos? Denunciá-los à justiça? Pedi-los para que, pelo menos, usassem camisinha em seus encontros extraconjugais? Para cada proposta, uma nova resolução cênica era efetivada.

demonstração, mas, de qualquer forma, ficava visível a eficácia do método. Não restava a menor dúvida, aquilo multiplicado por aí, certamente, transformaria o mundo.

Agora, uma coisa é o Augusto, outra é o Teatro do Oprimido e suas relações institucionais.

Essa demonstração se deu durante o Fórum Social Mundial de Porto Alegre, na “tenda da Central Única dos Trabalhadores (CUT)”, junto ao ginásio “gigantinho”, onde as atividades mais concorridas do evento aconteciam. Fórum esse que, com o decorrer dos anos, se esvaziou por completo – a ponto de se extinguir – a partir do momento em que sua direção proibiu discussões de ordem partidária, o que significaria excluir da pauta, entre tantos temas, debates sobre as estreitas relações do governo *petista* com a CUT e sua possível conexão com o apassivamento de lutas sociais históricas.

Será que, assim como ficou demonstrado nas explanações de Ana Elisa Cruz Corrêa sobre as contradições do MST diante de um PT no Governo Federal, é possível pensar o mesmo sobre o Teatro do Oprimido e seus CTOs? Será que o processo de institucionalização do Teatro do Oprimido, incluindo sua vinculação partidária, não lhe subjugou ao *jogo do poder*? E se a resposta for positiva, até onde esse tipo de politização do uso e difusão do método responde, democraticamente, às demandas da sociedade, em particular, dos agentes culturais? Será que, dentro do campo das artes, ocorre também algum processo de apassivamento de movimentos de base? Houve cooptação dos CTOs por parte de governos *petistas*? Então quais artistas controlavam a orientação dos programas culturais do governo? Os que militavam para o partido?

Mas ainda que passível de todas as críticas, será que houveram êxitos nas políticas culturais dos governos *petistas* de forma em geral? Certamente sim. Essa é uma discussão muito delicada e que merece o fôlego de uma pós-graduação inteira. A própria Corrêa, ao finalizar seu artigo sobre MST-PT, toma extremo cuidado e exclui por completo a pura “teoria da cooptação” como forma de concluir uma hipótese sobre o fenômeno analisado. Ela lembra que se trata de uma relação de três décadas e que, por mais que tenha havido o processo de “transformismo” do PT, há de se levar em conta que outros atores da política brasileira – a direita – também atuam na cena e suas performances também devem ser consideradas no momento de avaliar o posicionamento de cada um. Além disso, a vasta extensão territorial nacional e suas divisões jurídicas em três esferas complexificam as relações políticas, inserindo muitas variantes nas análises de cada caso específico dentro do panorama geral.

De maneira que, ao propor essa analogia entre objetos de estudo, o faço em forma de provocação, pois são questões intimamente ligadas a temas caríssimos à minha pesquisa, mas não se encontram no foco principal. Parece-me pertinente fazê-la neste momento de fechamento da dissertação, pois assim como se colocava Reinaldo Maia, essa notação se faz necessária, “temos que dizer isso”. Mas reitero meu posicionamento questionador legítimo; me coloco aberto para ouvir respostas, positivas e/ou negativas.

Há um acordo tácito entre os integrantes do Teatro de Operações. Quando alguém de fora nos pergunta o que o grupo faz, principalmente se for uma pessoa um pouco mais engajada, pode-se responder muitas coisas, exceto “teatro político”. Isso se deu porque, inúmeras vezes, com quase todos os integrantes, mais de uma vez com cada um, ocorria o seguinte diálogo:

- O grupo de vocês faz o que?
- Teatro Político
- Ah! É Teatro do Oprimido/Boal?
- Não.
- Então é teatro dialético/Brecht?
- Não.

E então a pessoa nos fitava de cima a baixo, avaliando minuciosamente com uma expressão de quem pensa: “hum... será que estou diante de um aliado ou não?” Sinceramente, não sei. E acho que há aqui uma importantíssima área de pesquisa dentro dos campos das Artes Cênicas e da Política. Posso acreditar que haja centenas de grupos mundo afora que, através do uso dos métodos do Boal, transformam para melhor a vida de suas comunidades, e que isso só é possível por conta do processo de institucionalização a que essa metodologia foi submetida. Mas uma coisa eu posso afirmar com certeza: Teatro do Oprimido, há trinta anos, não se configura mais, em hipótese alguma, como um ato estético político com vista à transgressão da ordem vigente.

5.2 Não estamos sós.

Antes de encerrar, faço questão de mencionar que o Teatro de Operações não voa solitariamente. E isso é um alento e tanto. O foco dessa pesquisa não visa abordar um panorama mais amplo sobre teatro/performance de rua e política na contemporaneidade. Privilegia-se um olhar restrito a um coletivo somente, o que permitiu analisar mais profundamente seus mecanismos de atuação no mundo, tanto em termos de criação estética como na maneira de se estruturar internamente, de se relacionar com a política e com a cidade. Mas basta olhar ao redor para perceber que não estamos sós.

O livro citado na parte anterior, *Teatro sobre a Cidade*, corrobora com essa impressão em alto grau²⁹⁵. Os seminários transcritos reúnem falas de integrantes das “companhias mais consagradas” do Teatro de Rua brasileiro, como Grupo Galpão-MG, Teatro União e Olho Vivo-SP, Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz-RS, Tá na Rua-RJ, Imbuaça-SE, além de diversos grupos paulistanos: Brava Cia., O Povo em Pé, IVO60, Tablado de Arruar, Cia. São Jorge, Cia. do Feijão, Folias D’Arte, entre outros. Mediados por pensadores ligados aos temas propostos, o livro transcorre diversas discussões a respeito das relações do teatro com a cidade, dentro e fora da cena.

Mas se for para destacar um grupo coirmão do Teatro de Operações, escolho o ERRO Grupo, de Florianópolis-SC. Em meados de 2014 tive o prazer de participar de uma oficina ministrada por eles em São Paulo, articulada pelo Coletivo Território B-SP. No livro *Poética do ERRO: Registros*, Pedro Bennaton, co-fundador do grupo, resume o modo como eles operam em meio a cidade:

Através do deslocamento, invasão e ocupação, em todas as obras do ERRO a fronteira entre a realidade e ficção é explorada, seja pela evidência ou pela supressão da teatralidade, pela porosidade do real à ação artística no espaço urbano, e sua interação com o ambiente e as pessoas. Em *Desvio*, por exemplo, as ações acontecem freneticamente a todo instante em um longo espaço percorrido em diversos locais; em *Enfim um líder*, por uma longa duração, através de ações que acontecem com intervalos e diretamente com as pessoas, porém em um espaço comprimido; em *HASARD* acontecem simultaneamente em quatro ruas de uma quadra na cidade e todas as situações solicitam que as pessoas complementem, pois dependem dessa participação.

Na intervenção urbana e no teatro de rua, o lúdico e o real podem possuir a mesma importância, e um não pode existir sem o outro, com o intuito de confundir os mecanismos do sistema que operam através de noções tradicionais de práticas de ruptura.

²⁹⁵ O livro *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva* (2008), de André Mesquita, citado no capítulo 2, também reúne um material de monta relacionado a essa questão.

A discussão sobre o que vem a ser o real é histórica e, atualmente, com a força e a energia dos meios eletrônicos, podemos pensar em mais uma camada de realidade que torna o real algo que não é muito bem delineado. (...) Essa situação também pode significar que o real está em construção, portanto a ficção pode se tornar algo meta-ficcional, e o teatro meta-teatro, pois ficamos cada vez mais sobreviventes no caos e no acaso da espetacularização de nosso cotidiano. As ações do ERRO tentam ultrapassar a fronteira da arte para se transformarem em acontecimentos na cidade e, ao operarem através do deslocamento, ocupação e invasão, possibilitam que atores, performers, policiais, enfim, pessoas de todos os tipos e credos se unam, e se confrontem, em torno dos jogos propostos. (BENNATON, 2014, p. 329-330)

Um exercício de comparação entre os dois grupos – outro bom projeto de pesquisa – fatalmente encontraria inúmeros pontos de afastamento entre eles; marco inicial, estrutura interna, predileções estéticas e procedimentos criativos. Mas se aproximam quanto ao posicionamento político – não necessariamente institucional partidário –, o tesão pelo trabalho de pesquisa – dentro e fora da academia –, além de compartilharem um afeto mútuo e uma torcida para que as ações do outro logrem o máximo de êxito possível. Porque a luta é nossa, é na segunda pessoa do plural. Se a autocrítica é um exercício saudável, fortalecer as parcerias e comemorar as vitórias são também componentes fundamentais e precisam ser reconhecidos.

5.3 *‘Tamo’ de Parabéns!’*

Um grupo, uma forma de trabalhar, uma perspectiva de mundo, portanto, uma possibilidade para uma pedagogia para teatro de rua e política. A tentativa de sistematizar os modos de ser e de operar do Teatro de Operações não pretende, de forma alguma, reivindicar postulados totalizantes. Não há aqui uma tentativa de responder enfaticamente ao que se poderia considerar como *as perguntas mais caras ao tema*, seja na academia ou em campos comunitários conectados; não há a ventilação de uma hipótese a ser comprovada. Não se verifica uma lacuna social que, somente com a implementação dos métodos aqui abordados se poderia preenchê-la de forma satisfatória. Tendo Jacques Ranciere (2010) com *O espectador emancipado* no horizonte teórico, pode-se dizer que o esforço foi no sentido de evitar uma relação de “mestre-ignorante”, onde o “professor” é um mero administrador de “ignorâncias”. “O professor (...) não é somente aquele que detém o saber ignorado pelo ignorante. (...) [Ele] lhe ensina, antes de mais nada, sua

própria incapacidade”²⁹⁶. Assim o ignorante não é simplesmente saciado pela informação que lhe faltava, mas, sobretudo, aprende o mecanismo de apreensão daquele conhecimento. Ou seja, os métodos do Teatro de Operações respondem às necessidades do Teatro de Operações. Se copiados por outros, possivelmente haverão experiências muito ricas, mas também muito pobres, pois seus mecanismos não podem ser dissociados de seus contextos e operadores sem a cobrança de alguns custos. Por isso a crença em uma pesquisa acordada com essas premissas pedagógicas que prezam pela troca horizontal e pela valorização da experiência. Dessa forma, o interlocutor terá oportunidade de apreender os métodos para processos de criação, não somente porque estão descritos, logo, são reproduzíveis. Mas também pela descrição dos processos que os constituíram, inclusos suas falhas e fracassos²⁹⁷. Além de poder contrastar, o tempo inteiro, os relatos das práticas com o ideário político do grupo e teorias sobre artes cênicas e política.

Se fosse possível resumir em um único tópico algo que, talvez, permeasse toda a dissertação e pudesse ser considerado como a principal chave de compreensão sobre os modos de estruturação e criação do Teatro de Operações, seria sobre as relações, de extrema tensão, com a tradição. Na forma de se organizar em grupo, de lidar com o teatro político, teatro de rua e com a cidade. Se no ideário do grupo reside uma forte vontade de romper com a ordem vigente, o que se percebe no decorrer dessa pesquisa é que suas ações cumprem uma oscilação que, ora se lança à ruptura, ora retorna ao porto seguro. De aventuras muito arriscadas, ficam cicatrizes. Essas marcas, necessariamente, fazem-nos agir de forma mais conservadora, inclusive, no que tange às relações internas. Por outro lado, nas práticas artísticas por exemplo, se constrói uma expectativa senso comum, absolutamente acordada com a tradição, para, no instante seguinte, aniquilá-la, desconstruí-la por completo, a olhos nus. Em suma, quando se estabelece a zona de conforto, começam as provocações, para o bem e para mal. E suas reações variam entre uma reacomodação em termos já conhecidos ou um disparate de uma jogada não ensaiada.

Agora, se a tarefa for: “Eleja um fator como o determinante para o grupo ser o que é e fazer o que faz”. A resposta que posso encontrar serviria, talvez, como um melhor objeto de pesquisa

²⁹⁶ (RANCIÈRE, 2008, p. 16)

²⁹⁷ No caso dos laboratórios práticos, o mesmo pode ser colocado. Os alunos eram incentivados a copiar os exercícios dados em aula em seus processos fora dali, na mesma medida em que eram instigados a porem a prova seus processos de criação particulares em meio à modalidade específica da disciplina em questão: trabalho atorial para teatro feito na rua.

no campo da Psicologia. Pois se trata do afeto. Eu faço parte do grupo porque gosto daquelas pessoas. São minhas amigas e amigos. Ponto.

É claro que só há alguma relevância social nessas relações de amizade que constituem o grupo porque, para além das cervejas, festas, transas e baseados, fazemos teatro/performance de rua e política. Se o nosso trabalho, incluso essa pesquisa acadêmica, puder contribuir de alguma forma para o melhoramento do mundo, ótimo. No mais, é arregimentar as tropas, dar cobertura aos aliados, ocupar as trincheiras e, certo de que a vitória é incerta, seguir convicto na luta que continua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, C. O corsário do Rei e o eterno exílio de Augusto Boal. In: **VI Reunião Científica da ABRACE**. Porto Alegre, 2011. Disponível em http://www.portalabrace.org/vireuniao/teatrobrasileiro/2.%202011_Clara%20de%20Andrade.pdf. Último acesso em 6 de nov. de 2016.²⁹⁸
- BENNATON, P.; RAITER, L. (org.). **Poéticas do Erro: Registros**. Florianópolis, 2014. Disponível em www.errogrupo.com.br. Último acesso em 6 de nov. de 2016.
- BERLINCK, M. T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papirus, 1984.
- BETZ, A. E. **Political Musician**. Cambridge: **Cambridge University Press**, 1982.
- BOAL, A. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

²⁹⁸ Sistema autor-data. De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

_____. **Jogos para atores e não-atores**. 11ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **Teatro do Oprimido: E outras poéticas políticas**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1991)

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação - UNICAMP**, Campinas, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.

BRECHT, B. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira S.A., 1967.

CABALLERO, I. D. **Cenários Liminares, Teatralidades, performances e política**. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CAMPOS, C. A. **Zumbi, Tiradentes: E outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CARLSON, M. **Teorias do teatro: Estudo teórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARNEIRO, A. A rua enquanto espaço privilegiado da relação público/ator: O papel do apresentador-narrador (Tá na Rua-RJ). In: CARNEIRO, A.; TELLES, N. (org.). **Teatro de rua: Olhares e perspectivas**. 1ª edição. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. Cap. 8, p. 116-139.

CARREIRA, A. A cidade como dramaturgia do teatro “de invasão”. Disponível em <<http://www.scribd.com/doc/40287815/Andre-Carreira-A-Cidade-Como-Dramaturgia>>. 2010. Último acesso 5 de nov. de 2016.

_____. CARREIRA, A. **O teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): Uma paixão no asfalto**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2007.

_____. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. In: **Revista Moringa**, vol. 2, n. 2. João Pessoa, 2011.

_____. Teatro de Rua: mito e criação no Brasil. In: **Periódico Arte Online**. Florianópolis: CEARTE, UDESC, 2004. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm. Último acesso em 10 de out. de 2016.

COPEAU, J. Nota para uma conferência (21 de janeiro de 1922). In: **Appels**. Tradução de Roberta Baarni. Paris, Gallimard, 1974, p. 274.

CORRÊA, A. E. C. Movimentos Sociais e Estado: O governo do PT e o apassivamento do MST. In: **Anais do V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina**. Londrina, 2013.

MAIA, R. Debate: Grupos, espaços e comunidade: Para além da cena. In: DAL FARRA, A.; MARIANO, C.; OLIVEIRA, L. **Teatro sobre a cidade: debates e conversas de 2005-2009**. São Paulo: Hedra, 2010.

COSTA, J. **Teatro contemporâneo no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora 7 Letras, 2009.

CRUCIANI, F.; FALLETTI, C. **Teatro de rua**. Tradução de Roberta Baarni. São Paulo: Huicitec, 1999.

DEMIER, F. Democracias Blindadas nos Dois Lados do Atlântico: Formas de Dominação Político-Social e Contrarreformas no Tardo-Capitalismo (Portugal e Brasil). In: **Libertas**, v. 12, nº 2. Juiz de Fora: EDUFJF, 2012.

_____. O barulho dos inocentes: A revolta dos “homens de bem”. In: _____; HOEVER, R. C. (org.). **A onda conservadora: Ensaio sobre os atuais tempos sombrios no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 2016. P. 9-24.

_____. Nas ruas por direitos: A resposta popular às contrarreformas da democracia blindada brasileira. In: BRAVO, M; MENEZES, J (org.). **A Saúde nos governos do Partido dos Trabalhadores e as lutas sociais contra a privatização**. Rio de Janeiro: UERJ, Rede Sirius, 2014, p. 62-68.

FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo, Perspectiva, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika. Sobre la producción performativa de la materialidad. In: _____, **Estética de lo performativo**. Tradução para a língua espanhola de Diana Gonzáles Martín; David Martínez Perucha. Madrid, Abada Editores, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. Ed. 42. Petrópolis, Vozes, 2014.

GLUSBERG, J. **El arte de la performance**. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1986.

GOLDBERG, R. **A arte da performance – do Futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Lisboa, Orfeu Negro, 2007.

GOMES, Ricardo. A respeito dos pressupostos éticos e estéticos do teatro de rua. In: Revista Artefilosofia, n. 12. UFOP, 2012. Disponível em: [http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/\(3\)%20Ricardo.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(3)%20Ricardo.pdf). Último acesso em 6 de nov. de 2016.

GÓMEZ-PENÑA, G. **Ethno-Techno: Writings on performance, activism, and pedagogy**. New York, Routledge, 2005.

_____; SIFUENTES, R. **Exercises for Rebel Artists – Radical Performance Pedagogy**. New York, Routledge, 2011.

HADDAD, A. O teatro e a cidade / o ator e o cidadão. In: CARNEIRO, A.; TELLES, N. (org.). **Teatro de rua: Olhares e perspectivas**. 1º edição. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. Cap. 5, p. 64-74.

HOEVER, R. C. 40 anos de crise da democracia. **Blog de junho**. 1 de jun. de 2016. Disponível em <http://blogjunho.com.br/quarenta-anos-de-crise-da-democracia/>. Último acesso em 6 de nov. de 2016.

HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

INSTITUTO BOAL. **Augusto Boal: Atos de um percurso**. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil-RJ, Ministério da Cultura, 2015. 163 p.

LEFEBVRE, H. Da cidade à sociedade urbana. In: _____, **A revolução urbana**. Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008, cap. 1.

LOPES, Beth. A performance da Memória. **Revista Sala Preta - USP**, São Paulo, n. 10, p. 135-145, mai. 2010. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4702>. Último acesso em 5 de nov. de 2016.

MAGNANI, J. G. C. **Da periferia ao centro – Trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana**. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2012 (Antropologia Hoje).

MALUF, Sônia. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. In: **Revista Esboços, Programa de Pós Graduação em História – UFSC**. Florianópolis, vol. 9, n. 9, 2001.

MERISIO, P. O espaço do circo-teatro e o espaço da rua: Entrevistas com o Teatro de Anônimo. In: CARNEIRO, A.; TELLES, N. (org.). **Teatro de rua: Olhares e perspectivas**. 1º edição. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. Cap. 6, p. 77-97

MESQUITA, A. **Insurgências poéticas: Arte ativista e ação coletiva (1990 – 2000)**. Dissertação de Mestrado, Departamento de História da Universidade de São Paulo, Programa de Pós Graduação em História Social, USP, 2008.

O PERCEVEJO, Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro; Programa de Pós Graduação em Teatro; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2003. n. 12.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3º edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, F. **Brecht: Uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PEIXOTO, F. Teatro de Rua no Brasil. In: CRUCIANI, F.; FALLETTI, C. **Teatro de Rua**. Tradução de Roberta Baarni. São Paulo: Huicitec, 1999. Cap. 5, p.

PICON-VALLIN, B. A propósito do teatro de grupo, ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito. **Próximo Ato: questões de teatralidade contemporânea**. São Paulo, n. especial, p. 83-89, 2008. Disponível em <http://docslide.com.br/documents/proximo-ato-questoes-da-teatralidade-contemporanea.html>. Último acesso em 5 de nov. de 2016.

_____. Os novos coletivos, teatro e utopia. **Próximo ato: teatro de grupo**, São Paulo, n. especial, p. 172-180, 2011. Disponível em <http://docslide.com.br/documents/proximo-ato-teatro-de-grupo-56e1db261193e.html>. Último acesso em 5 de nov. de 2016.

PISCATOR, E. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira S.A., 1968.

PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RANCIÈRE, J. **El espectador emancipado**. Tradução para a língua espanhola de Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2010.

ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTOS, M. **Técnica espaço tempo – globalização e meio técnico-científico-informacional**. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHECHNER, R. **Performance Theory**. New York, Routledge Classics, 2003.

SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar (1972). In: _____, **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014. Cap. 2, p. 47-62.

_____, Cultura e política, 1964-1969 (1970). In: _____, **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014. Cap. 1, p. 7-46.

_____, Nacional por subtração, (1986). In: _____, **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014. Cap. 4, p. 81-102.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito. Tradução de Leopoldo Waizbort. In: **Gesamtausgabe**. Frankfurt, M. Suhrkamp, 1995. Vol. 7. p. 116-131.

SOUSA SANTOS, B. O discurso e o poder: ensaio sobre a sociologia da retórica política. **Boletim da Faculdade de Direito**. Coimbra: Universidade de Coimbra. n. especial, p. 227-337.

STANISLAVSKI, C. S., Ética opera non finita, In: _____, **L'attore Creativo**. Barcelona. Tradução de Celina Sodr, Barcelona, editora LA Casa Usher, 1980.

Teatro de Operações – Site Oficial. Rio de Janeiro, Teatro de Operações, 2011. Disponível em <http://www.teatrodeoperacoes.com/>. Último acesso em 12 de out. de 2016.

TELLES, N. Ator e as possibilidades da cena no espaço urbano. In: CARNEIRO, A.; _____. (org.). **Teatro de rua: Olhares e perspectivas**. 1º edição. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. Cap. 11, p.165-185.

TOLEDO, P. B. A ambivalência do protesto no teatro e na canção no Brasil pós-1964. **Revista Sala Preta - USP**. São Paulo, n. 15, p. 181-190. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/7459>. Último acesso em 6 de nov. de 2016.

TROTA, R. A política na rua: Um olhar sobre a tribo de atadores *Ói Nós Aqui Traveiz*. In: CARNEIRO, A.; TELLES, N. (org.). **Teatro de rua: Olhares e perspectivas**. 1º edição. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. Cap. 10, p. 150-163.

WHYTE, W. F. **Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana e degradada**. Tradução de Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

WIRTH, Louis. El urbanismo como modo de vida. Tradução para a língua espanhola de Victor Sigal. **Bifurcaciones – Revista de Estudios Culturales Urbanos**. Talca, n. 2, 2005. Disponível em <http://www.bifurcaciones.cl/2005/03/louis-wirth-urbanismo/>. Último acesso em 4 jun.2016.