**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA, FILOSOFIA E HISTÓRIA DA
EDUCAÇÃO**

ANGELITA ALVES GONÇALVES

Teatrar: investigação poética sobre teatro popular e educação

São Paulo
2021

ANGELITA ALVES GONÇALVES

Teatrar: investigação poética sobre teatro popular e educação

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação, área de Cultura, Filosofia e História da Educação da Faculdade de Educação, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Rogério de Almeida

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Agradecimentos

Agradeço ao Prof Dr. Rogério de Almeida (FEUSP), pela orientação objetiva, mas ao mesmo tempo muito acolhedora e sensível. Sempre que precisei esteve disponível dando apoio e segurança na minha caminhada. Foi uma honra ser orientada por alguém que admiro como professor, pesquisador e artista.

Às Profas Dra. Patrícia Prado e Fabiana Rubira por terem feito parte do Exame de Qualificação e por sugerirem possibilidades textuais muito significativas para a construção deste trabalho.

À Profa. Dra. Maria do Rosário Porto e às/aos colegas do Grupo de Estudo Mitos e Imaginário da FE-USP que me acolheram, ainda na graduação, e contribuíram para a minha escolha teórica no mestrado.

Ao grupo Teatro Popular União e Olho Vivo, por ter me recebido com muito carinho. Agradeço o aprendizado e afeto de César Viera, Graciela Rodriguez, Neriney Moreira, que conduzem esse grupo há tantas décadas. Além de Babi Pacini, Cesinha Pivetta, Dante Kanenas, Lívia Loureiro, Lucas Cruz, Maria Tereza Urias, Marilda Alface, Natasha Karasek, Pedro Fraga, Renê Costanny, Rogério Guarapiran, Rogério Tarifa. E aqueles que se transformaram em grandes amigos e amigas: Ana Elisa, Danila Gonçalves, Edson Rocha, Flávia Sztutman, Juma Tanaka, Leandro Sousa, e Oswaldo Alves.

Às/ Aos amigos Marcos, Juarez, Helena e Audrea que morei na moradia do Crusp (Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo) que se tornaram como irmãos para mim.

Aos grandes amigos de toda uma vida Mariana, Vanessa, Rodrigo, Hugo, Pamela, Raquel, Rafael, Fábio e Emily. Especialmente ao Carlos Eduardo que esteve presente durante todo o meu processo do mestrado, com os estímulos e sugestões na escrita.

À minha mãe Helena por me estimular a seguir os meus sonhos e mostrar como se pratica o amor. A minha irmã Andréia que é como uma segunda mãe, com todo cuidado e companheirismo. Aos familiares Marcelo (irmão), Marcel (sobrinho), Beatriz (sobrinha) e Luiza (sobrinha) pelas alegrias e presença nessa jornada.

“É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros”.

Ailton Krenak.

RESUMO

Este trabalho almeja compartilhar fenomenologicamente itinerários (auto)formativos a partir das experiências de uma pesquisadora-atriz com o Coletivo Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) no processo do espetáculo *Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba*, obra teatral que homenageou os mais de cinquenta anos de história do grupo e o bairro do Bom Retiro, sede do coletivo desde a década de 1980. O estudo recorreu teoricamente às perspectivas da teoria da complexidade, de Edgar Morin, à sociologia do cotidiano de Michel Maffesoli, à fenomenologia de Merleau-Ponty, à educação de sensibilidade de Marcos Ferreira-Santos e Rogério de Almeida e à educação popular de Paulo Freire. Metodologicamente, recorreu-se à fenomenologia hermenêutica, com a descrição dos bastidores da realização da peça, em diálogo com as perspectivas teóricas elencadas, em busca dos sentidos possíveis dos itinerários (auto)formativos, por meio dos recursos da pesquisa-ação e do método autobiográfico. Os resultados apontam para as possibilidades de um “teatrar” como contribuição para a educação do sensível.

Palavras-chaves: teatro popular; educação de sensibilidade; itinerários de formação; experiência estética.

Theater: poetical investigation about popular theater and education

ABSTRACT

This work aims to share phenomenologically (self)formative itineraries based on the experiences as a researcher - actress with "Coletivo Teatro Popular União" and "Olho Vivo" (TUOV) in the process of the show "Bom Retiro Meu Amor" Opera Samba, theatrical work that honored more than fifty years of history of the group and "Bom Retiro" neighborhood, the "Coletivo" headquarters since the 1980s. The study theoretically used the perspectives of Edgar Morin's complexity theory, Michel Maffesoli's sociology of everyday life, Merleau Ponty's phenomenology, Marcos Ferreira de Almeida's sensitivity education and Paulo Freire's popular education. Methodologically, we resorted to hermeneutic phenomenology, with the description of the backstage from the performance of the play, in dialogue with the theoretical perspectives listed, in search of possible meanings of the (self) formative itineraries, through the resources of research - action and the autobiographical method. The results point to the possibilities of a "theater" as a contribution to the education of the sensitive.

Keyword: popular theater; sensitivity education; training itineraries; aesthetic experience

LISTA DAS FIGURAS

Figura 1 Capa do "Borrão" do espetáculo Bom Retiro Meu Amor. Fonte: arquivo pessoal autora.....	31
Figura 2 Oficina realizada na entrada do TUOV. Foto: Graciela Rodriguez.....	38
Figura 3 Concentração coletiva, minutos antes do espetáculo. Foto: Graciela Rodriguez.....	45
Figura 4 Recebendo o público no lado de fora do Galpão. Foto: Graciela Rodriguez.....	47
Figura 5 Figura 1. Atores e cantora cantando na parte externa do Galpão. Foto: Graciela Rodriguez.....	52
Figura 2 Porta Bandeira Julieta e Mestre Sala Romeu. Foto: Graciela Rodriguez.....	53
Figura 3 Elenco dentro do Galpão dançando e cantando a música: " Nossa Bandeira".....	55
Figura 4 Cena da chegada dos Imigrantes. Foto: Graciela Rodriguez.....	58
Figura 5 Romeu e Julieta. Foto: Graciela Rodriguez.....	58
Figura 6 Cena de chegada das imigrantes no bairro do Bom Retiro. Foto: Graciela Rodriguez.....	60
Figura 7 Entrada dos imigrantes e do homem bom. Foto: Graciela Rodriguez.....	61
Figura 8 O cortejo dos imigrantes que chegam ao Bom Retiro no início do século XX. Foto de Graciela Rodriguez.....	68
Figura 9. Rei Momo e o carnaval. Foto: Graciela Rodriguez.....	76

Figura 10.	Carnaval. Foto: Graciela Rodriguez.....	77
Figura 11	Luiza falando sobre a quadra da Gaviões da Fiel no Bom Retiro. Foto: Graciela Rodrigues.....	79
Figura 12	Cena Mulheres da Luz. Foto: Graciela Rodriguez.....	81
Figura 13	Elenco feminino cantando na cena Mulheres da Luz. Foto: Graciela Rodriguez.....	87
Figura 14	Cena dos Mulheres da Luz no banco. Foto: Graciela Rodriguez.....	89
Figura 15	Vitor montando em cena o próximo cenário. Foto: Graciela Rodrigues....	94.
Figura 16	Luiza utilizando tábuas para montar o próximo cenário. Foto: Graciela Rodrigues.....	96
Figura 17	Cena Fast Fashion. Foto: Graciela Rodrigues.....	98
Figura 18	Cena Fast Fshion. Foto: Graciela Rodrigues.....	99
Figura 19	Catadora com o figurino e adereços do Fast Fashion. Foto: Graciela Rodrigues.....	100
Figura 20	Catadora com o "mar de plástico". Foto: Graciela Rodrigues.....	103
Figura 21	Catadora num emaranhado de tecidos. Foto: Graciela Rodrigues.....	105
Figura 22	Ângela cantando e as costureiras em torno. Foto: Graciela Rodrigues....	106
Figura 23	cena dos Queixadas. Foto: Graciela Rodrigues.....	109
Figura 24	Romeu e Julieta entidade. Foto: Graciela Rodriguez.....	112
Figura 25	Romeu e Julieta dialogando enquanto trabalham na máquina de costura. Foto: Graciela Rodriguez.....	119
Figura 26	Julieta defendendo-se do patrão. Foto: Graciela Rodriguez.....	121

Figura 27 Preparação para a assembleia comandada por Julieta. Foto: Graciela Rodriguez.....122

Figura 28 Morte de Juliera. Foto: Graciela Rodriguez.....124

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1. Prologo: Experiências com o coletivo Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV).....	9
CAPÍTULO 2. O espetáculo Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba.....	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	141

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa foi apresentar fenomenologicamente itinerários formativos, a partir das experiências de uma pesquisadora-atriz com o Coletivo Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV)., no entanto, a partir da compreensão fenomenológica das relações entre teatro e educação e reflexões sobre as relações do coletivo TUOV enquanto uma possível tribo urbana. Interpreta-se a hipótese do teatro popular como possibilidade educativo-formativa na busca de um projeto de transdisciplinaridade.

A transdisciplinaridade significa transgredir a lógica da não-contradição, articulando os contrários: sujeito e objeto, subjetividade e objetividade, matéria e consciência, simplicidade e complexidade, unidade e diversidade (idem). Ao articular esses pares binários, por meio da lógica do terceiro termo incluído, a compreensão da realidade ascende a outro nível, tomando um significado mais abrangente e sempre em aberto para novos processos (SANTOS, 2008, p.75).

Considera-se neste trabalho as percepções da fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty no desafio de um olhar “como se fosse à primeira vez”, com descrições densas das observações, e o desafio de um “olhar” na pesquisa livre de preconceitos e julgamentos.

Com isso, participei durante um ano e meio do processo criativo do coletivo de teatro popular: Teatro Popular União e Olho Vivo em seu projeto: “TUOV 52 – Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba”. Esse processo teve como objetivo central: ocupar a sede do bairro do Bom Retiro (São Paulo) de diferentes formas, ampliando o diálogo com a população que ocupa esse território.

Materialmente, foi traçado um diário de campo construído de agosto de 2018 a dezembro de 2019, diário este que no decorrer da pesquisa transformou-se em um conjunto de historietas que se costuraram ao campo teórico proposto e o espetáculo “Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba”.

É no âmbito de um processo teatral, no qual as subjetividades individuais e coletivas se permeiam, que se constrói conhecimento cotidianamente: criando e convivendo. E é no diálogo entre o contemporâneo e o tradicional, a partir da atualização das narrativas ancestrais, que se confere identidade ao grupo. Por isso, mais do que nunca, precisamos entender os processos identitários coletivos e individuais que acontecem com flexibilidade e continuamente na sociedade

contemporânea, para quem sabe assim entender possíveis trajetos transdisciplinares. Com isso, o verbo teatrar tornou-se uma possível perspectiva construída e gerada durante todo este trabalho. Com este neologismo, procuro enfatizar o caráter dinâmico do processo criativo das artes, em especial o teatro, enfatizando também que a educação não é um produto que se adquire, mas um processo que se vivencia, uma trajetória que se percorre.

O anseio do projeto de pesquisa do mestrado veio na busca por coletivos teatrais que, além da linguagem popular articulada por uma motivação política emancipadora, permeiam-se de resistência temporal. Dessa busca surgiram encontros com coletivos que compõem o que é chamado teatro de grupo da cidade de São Paulo.

O teatro de grupo tem como característica um modo de criação e produção pautado na coletivização dos procedimentos de criação. Neste modo de fazer teatral, encontramos várias formas de grupalidade. O conceito “teatro de grupo” sofre forte influência do Coletivo Teatro Popular União e Olho Vivo na definição de trabalho coletivo e criação coletiva:

Criação coletiva é a realização total, plena: escolha do tema, pesquisa, estruturação do texto e redação – tudo em conjunto. Trabalho coletivo é quando consegue elaborar – em comunidade – parte desse todo. O Olho Vivo exercita uma busca de trabalho coletivo na sua criação dramática (VIEIRA, 2018, p.220).

Além da preocupação de pesquisar uma linguagem popular e nacional para discutir a situação social e política do Brasil, o Coletivo Teatro Popular União e Olho Vivo, também conhecido como TUOV, surgiu em 1966, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco da USP. Hoje com seus cinquenta e cinco anos de existência, reside desde 1981 no bairro do Bom Retiro, por ter conseguido um contrato de permissão e uso por tempo indeterminado de um terreno da prefeitura de São Paulo.

“Em busca de um Teatro Popular”, principal livro do Tuov, é encontrado apenas nas bibliotecas da cidade de São Paulo, nos acervos de teatro de grupo, obra especialmente procurada por pessoas que tiveram algum tipo de contato com o grupo na sua trajetória. A primeira edição foi no ano de 1978. No ano de 2019 foi lançada a 6ª edição.

O livro vermelho, como o diretor César Vieira o denomina, é uma coletânea de encontros marcantes para o grupo: com ex-integrantes e parceiros. Além das

maratonas de espetáculos, passagens por bairros e histórias de como foi se estruturando o grupo, de 1966 a 2006. Inclusive, em um dos seus muitos prefácios, a organização do livro é denominada de “ata”. Segue trecho contido no livro, escrito por Augusto Boal:

Esse livro fala da trajetória desse homem e desse grupo singular no panorama teatral latino-americano. Conta fatos e feitos, peças e viagens, tropeços e saltos mortais: conta a vida de um elenco teatral [...]. Mostra a Arte de César Vieira e a dignidade de Idibal Piveta. Mostra a excelência da União de um grupo que nos lembra da necessidade de mantermos o olho vivo (BOAL *in* VIEIRA, 2018, p.57).

O homem que Augusto Boal menciona é Idibal Piveta que utiliza o pseudônimo de César Viera. Advogado, Jornalista e um dos fundadores do TUOV.

Desde o ano de 2012 que o grupo não apresentava uma obra teatral inédita. E foi no final de 2018 que estreou o espetáculo: *Bom Retiro Meu Amor Uma Ópera Samba*, que conta a história do grupo e do bairro Bom Retiro. Fruto de uma pesquisa de doze meses com os moradores do bairro do Bom Retiro e documentos históricos sobre o bairro.

O projeto *TUOV 52 - Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba*, contemplado pela 31ª Edição do Programa Municipal do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, que além da apresentação do espetáculo, ocorreu o lançamento da 6ª edição do livro: “Em Busca de um Teatro Popular”, lançamento da coleção de peças do grupo e exposição “TUOV 53 - Em busca de um teatro popular”.

Resumidamente, de agosto de 2018 a dezembro de 2019, foram realizados encontros com o grupo, sob a liderança de César Vieira, em diferentes atividades, tais como: apresentação do espetáculo “Bom Retiro Meu Amor Uma Ópera Samba”, apresentações musicais e lançamento da exposição dos 53 anos de TUOV. Na sede do grupo houve apresentações culturais e de espetáculos de grupos parceiros.

Uma das tônicas desses encontros é o destaque dado, por parte de César Vieira, às distribuições do “livro vermelho”. Independente para onde fôssemos, ele próprio é quem os buscava na sede do grupo e, oportunamente, os entregava com simpatia aos interessados.

Tudo em silêncio, mas é nessas ações, mesmo caladas e solitárias, que sentimos muitas vezes a importância dada a um objeto. Neste caso, um livro e suas fibras de celulose que se misturam com cinquenta e cinco anos de história, construída

por homens e mulheres que se encontraram para juntos e juntas construir uma história coletiva de busca por um teatro popular.

A literatura, o cinema, a prática esportiva, a música e o teatro são exemplos de itinerário possíveis de (auto)formação, desde que seja destacada a sua dimensão ética e estética de vida. Assumindo também os processos simbólicos e a razão sensível, e não o acúmulo de conhecimento (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2019), caminhando dessa forma para a concepção de uma educação popular:

No processo de ampliação conceitual da educação popular a partir da prática, a noção de educação popular como ação cultural se constrói ainda aliada à constatação da revolução como processo crítico. A ação cultural revolucionária se caracteriza como aquela que promove a conscientização popular (PERCASSI, 2014, p.23)

No fim de cada espetáculo é aberto o momento do debate sobre o processo e as questões compartilhadas pela apresentação cênica. Além da quase obrigatoriedade dos seguintes elementos nas obras: samba, carnaval, futebol, televisão, elementos das manifestações populares e história do Brasil, sempre com a sua musicalidade própria, rica em rimas poéticas de cordel. E com essa linguagem popular, comum ao povo no seu reconhecimento, o grupo se conecta de forma afetiva. Com isso se abre e estabelece uma conexão, permitindo que temas de cunho social, que gerem reflexão, principalmente sobre a condição humana de ser ao mesmo tempo opressor e oprimido.

A prática teatral dentro de um coletivo de teatro popular poderia ser considerada como exercício de escolha. Assim,

se de um lado educação é vida e *para* a vida, e se viver é agir, e se agir é escolher, decidir, então a educação é o exercício *da* e a preparação *para* a escolha, a decisão, a opção – o que requer a cultura (regime interno vital). Eis aí. E se, por outro lado, a posse da humanidade só se opera no universo da cultura (ou da história), a atividade educativa (formal ou informal) é o preciosíssimo instrumento que o grupo humano (e só *ele* – até onde se saiba...) possui para promover a autoconstrução da humanidade de seus membros e a individualidade de seus homens (FÉTIZON apud FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2019, p.166-167).

Nos processos coletivos de teatro popular é possível perceber na inserção humana com a natureza em seu processo formativo que não obedece a uma linearidade, e sim a fluxos culturais:

Trata-se das bifurcações, cruzamentos, passagens e atalhos por meio dos quais nos inserimos no mundo, o que implica adentrar o espaço aquoso, flutuante e primordial de um *oceano* formativo, como renúncia a toda imobilidade, negação de toda fixidez. (ALMEIDA; BECCARI, 2017, p.16).

Com todas essas “pulgas” no corpo, iniciei as idas aos ensaios do grupo de Teatro Popular e União e Olho Vivo aos sábados e domingos. “Ver” foi o meu primeiro verbo vivido.

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha (MERLEAU-PONTY, 2004, p.16).

Nos trajetos e permanências à Rua Newton Prado, 766 (endereço do Tuov) é o “ver” fenomenológico que se apresenta. Quando a fenomenologia encontra a arte e a arte encontra a fenomenologia uma potência de vida é acesa:

Essa jornada da pesquisa de campo foi materializada no caminhar de uma pesquisadora que se tornou, durante a pesquisa, uma pesquisadora-atriz. Percebi que na pesquisa, a corporeidade do caminhante (pesquisador ou pesquisadora) é encarnada por aquilo que foi vivido na sua memória corporal e nos afetos presentes.

Não há uma ordem na presença das influências ligadas ao tempo. São marcas do passado que retornam fluidamente, se conectando com o tempo presente de diferentes formas e proporções. Segundo Merleau-Ponty:

Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.5).

As cidades têm configurações, do ponto de vista macrossociológico, iguais, porém é no cotidiano (microsociológico) que percebemos as múltiplas diferenças.

Como uma escultura que, ao nos aproximarmos percebemos suas fissuras, traços e curvas.

O contato com os detalhes em uma pesquisa de campo nos desperta para a possibilidade de nos tornarmos sujeitos da experiência. Aos olhos do pensador Jorge Larrosa Bondía, permite-se o entendimento das possibilidades de caminhos para chegar-se ao todo. Neste caso, o todo é o entendimento do que é “ser humano”.

O sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (BONDÍA, 2002, p.24).

¹A construção de cadernos de campo baseados na observação participante era a escolha inicial deste processo, inclusive, também o utilizei na iniciação de pesquisa intitulada: “Percorrendo as narrativas orais e saberes populares compartilhados durante as formações do Movimento de Dramaturgia Rural”, no ano de 2018.

No entanto, no mestrado, as “formigas subiram nos meus pés” a cada tentativa de compor o texto com os diários de campo, pois estabeleci como desafio para este trabalho adotar uma epistemologia em que conteúdo e forma pudessem caminhar juntas, para assim estabelecer uma outra possibilidade de compreensão dos processos de conhecimento. No aspecto de conteúdo, com a teoria da complexidade, busquei abranger dados da vida cotidiana, principalmente com as suas nuances e contradições. Dessa forma, o campo educacional e a artes cênicas poderão alcançar uma educação de sensibilidade.

Poder-se-ia, então, tentar a comunicação, e não a unificação entre “fatos” e “valores”; para que tal comunicação seja possível são necessários, por um lado, um pensamento, capaz de refletir sobre os fatos e de organizá-los para deles obter conhecimento não só atomizado, mas também molar e por outro, um pensamento capaz de conceber o enraizamento dos valores numa cultura e numa sociedade (MORIN, 2005, p.122).

¹ Os participantes assentiram, por meio de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, com a participação da pesquisadora no coletivo, em como a menção aos diálogos, conversas e manifestações ocorridas nos encontros, ensaios e na apresentação do espetáculo e o uso das imagens produzidas nos encontros do coletivo. Com exceção de dois participantes, os nomes foram trocados a pedido.

Morin (2005) na mesma obra, *Ciência com Consciência*, aponta uma diferenciação muito pertinente para potencializar o trabalho epistemológico que acredito que desenvolvi, colocando a teoria como uma possibilidade de partida, meio-fim, inscrito em permanente recorrência, e o método como estratégia: iniciativa, arte e invenção; ou seja, atividade pensante do sujeito.

Resumidamente, pode-se definir o método e teoria como indispensáveis para o conhecimento complexo; refere-se ao *complexus*, o que está junto; é o tecido formado por diferentes fios que se transformam numa só coisa (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2020).

Não se trata de uma redução mutilante a um ou outro aspecto, nem de uma adição interminável de aspectos justapostos, mas os pontos de junção e separação dos diversos fios que formam a rede complexa dos sistemas auto organizados (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2020, p.93).

Com os fios do tecido da pesquisa produzi diários de campo destes dias de convivência com o Coletivo Teatro Popular União e Olho Vivo. Considero que a convivência cotidiana com o grupo proporcionou uma amplitude de experiências dialogantes que contribuem para a ampliação da reflexão sobre a sociedade contemporânea.

Admite-se neste trabalho que é no cotidiano que encontramos um tipo de reservatório, de onde vem a força para resistir a formas de dominação exteriores que pousam sobre a existência. Por isso é preciso devolver ao pensamento a amplitude que é a sua: ela pertence a cada qual, e é cada um de nós que deve operar a conversão de espírito necessária à compreensão da sociedade (MAFFESOLI, 1998, p.16).

Porém o mergulho na pesquisa, conforme descrito, contribuiu para que houvesse o estreitamento das relações afetivas com os sujeitos do grupo. Com isso, a mudança da metodologia da pesquisa de uma observação participante para a pesquisa-ação com auxílio do método autobiográfico.

Pesquisa-ação porque é a partir do momento que começo a fazer parte do grupo, apresentando minhas reflexões, nas participações dos processos de criação coletiva, que eu ingresso no jogo interpretativo. Ou seja, eu me relaciono ativamente com o grupo, alterando sua configuração coletiva. Não se tratando mais de um simples levantamento de dados (BALDISSERA, 2001, p.06).

Uma pesquisa pode ser qualificada de pesquisa-ação quando houver realmente uma ação por parte das pessoas implicadas no processo investigativo, visto partir de um projeto de ação social ou da solução de problemas coletivos e estar centrada no agir participativo e na ideologia de ação coletiva. (BALDISSERA, 2001, p.06).

Acentuo que o método autobiográfico foi um dos possíveis itinerários para esse trabalho, pois considero que o que faz o teatro e a educação serem populares é a sua relação com todos os aspectos do Ser, sem separações e silenciamentos.

A pesquisa biográfica reconhece, todavia, um lugar particular à enunciação e ao discurso narrativo, na medida em que o narrativo, pelas suas características específicas, é a forma de discurso que mantém a relação mais direta com a dimensão temporal da existência e da experiência humana (DELORY- MOMBARGER, 2012, p. 525).

Além desta introdução, a dissertação está estruturada em dois capítulos e as considerações finais. O capítulo 1, *Prólogo: experiências com o coletivo Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV)*, é marcado por ações, movimentos e estados que descrevem as primeiras experiências da pesquisadora, essas descrições são atravessadas pelos verbos: tornar, iniciar, historiar, aproximar, caminhar, chegar, aparecer, criar, estar e encontrar.

Capítulo 2: *O espetáculo “Bom Retiro Meu Amor Uma Ópera Samba”*. A estrutura desse capítulo é a própria narrativa do espetáculo costurada pelo diálogo de autores com a perspectiva da educação da sensibilidade e as historietas baseadas fenomenologicamente pelos diários de campo.

CAPÍTULO 1

PROLÓGO: EXPERIÊNCIAS COM O COLETIVO TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO (TUOV)

Tornar

Dentro de um provisório quarto, pertencente à moradia estudantil da USP (CRUSP), de frente ao computador: uma mulher alta, com seus cabelos curtos, finos e pretos. Pele pálida e olhos castanhos. Seus olhos cansados transitam entre paredes. Eles não se prendem a nenhum ponto. Estão desconexos no espaço e no tempo. Mas ela precisa iniciar o texto da sua dissertação de mestrado. Entre zigue-zague de concretos, agarra-se a uma frase escrita em uma das paredes (de um quadro que lhe acompanha desde a adolescência): *“Algum dia em qualquer parte, em qualquer lugar indefectivamente te encontrarás a ti mesmo, e essa, só essa, pode ser a mais feliz ou a mais amarga de tuas horas”* (NERUDA) Com esse chamado de Neruda, nossa personagem intuiu que a construção de sua dissertação precisa transpirar, respirar, sentir e essencialmente transitar entre memórias, experiências, diálogos e encontros. Agora, a personagem ganha contornos e nome próprio: Angelita Alves Gonçalves.

Destaca-se aqui outro aspecto da educação para a sensibilidade: do interior para o diálogo com pessoas concretas, e lá com as explosões de sentidos, é que ocorrem as descobertas da constituição de nossa alteridade (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2020, p. 44).

Em vista disso, são nas histórias da vida que transparecem a nossa ladainha da alma, construindo uma hermenêutica da experiência, ou seja, um processo de (auto)formação em ação. Por isso certas práticas educativas que almejam por efeitos de formação global se utilizam da narrativa biográfica e das “histórias de vida”. Tais práticas apelam ao poder de transformação inerente à configuração narrativa (DELORY- MOMBARGER, 2011, p. 341).

A personagem Angelita Alves Gonçalves seguirá agora a criação deste texto, com suas texturas, formadas por partes que se complementam e ligam-se, como se fossem uma teia. Tal estrutura precisa se construir com suas fissuras, rachaduras, trincas e memórias.

Iniciar

Os começos são desconfortáveis, como da primeira vez que entramos no mar, o primeiro beijo, a primeira vez que pulamos corda, que andamos de bicicleta. São inúmeras as “primeiras vezes” que teremos na vida. Eu, particularmente, tenho vício em começos. Acredito que seja pedagógico descrevê-lo neste trabalho, pois depois que encontrei outros viciados em começos, consegui seguir em frente. Aponto como pedagógico, pois a ação de compartilhar inquietudes, fortalece a potência que se inscreve na corporeidade das pessoas (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2020, p. 44). Enriquecermos o nosso próprio cantar ao experienciar o canto de outros cantos (*ibidem*).

Essa sensação primeira me despertou para a obra: *Aproximações ao Imaginário: Bússola de Investigação Poética* (2020) de Marcos Ferreira-Santos (jardineiro, marceneiro, folclorista, pedagogo, arte-educador e professor da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo) e Rogério de Almeida (professor associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, coordena o Lab_Arte – Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura e o GEIFEC – Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura).

A iniciação é um importante processo simbólico da estrutura dramática, engloba uma morte e um renascimento, é “transmutação de um destino”, desdobra-se na busca de um centro (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2020, p. 28).

Começo, timidamente, essa jornada pela superfície. Na busca por um desenho que enrede as minhas histórias de vida com a minha experiência com o coletivo TUOV – Teatro Popular União e Olho Vivo. A busca é pela fluidez e os desbravamentos desta superfície primeira. E de que forma textualizar essas vivências?

Letras, palavras, frases, períodos, parágrafos, textos, citações, contos, poesias, narrativas etc. *Et coetera* porque são infinitas as possibilidades, assim como nas linguagens artísticas, de nos manifestarmos; neste caso, do casamento entre mãos e ideais. Mesmo que presos por técnicas e teorias, entre os dedos transpira a subjetividade de um ser: em formação, confusão, digestão e quem sabe transgressão. Pena que ainda estamos presos à escrita linear, sentido único (esquerda-direita).

Porém são nos desenhos das letras e cadernos, bloquinhos, lousas, paredes que de alguma forma nos colocamos no mundo. É a palavra Viva: ancestral que soa,

ressoa em nós e para além de nós, que de tão lapidada pelo fluxo constante do tempo, flui feito um rio, acaba por arredondar nossas arestas (RUBIRA, 2019, p. 40).

Com o percurso em espiral, construído por sonhos, escutas, olhares, fragmentos, soluços, textos, texturas, livros, devaneios, aulas, refluxos, grupos de estudos, performances e dizeres: seguimos essa pesquisa expedicionária, na qual a opção é pelas descrições, desfrutando como principal ferramenta: a palavra.

Esse “norte” do meu processo educativo é permeado por encontros com mestres e mestras, em contextos diversos, mas com a seguinte tônica: a transformação do pensamento pela amplificação e diversificação a partir de duas vias: o saber ser e o saber fazer. A preocupação de inter-relacionar ética e estética num contexto dialógico em que mestre e aprendiz troquem, incessantemente, de lugar, atualizando o arquétipo do mestre-aprendiz (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2020, p. 69).

O primeiro com o mestre Dr. Marcos Ferreira Santos, que me apontou possíveis caminhos. Delicadamente, me despertou para outra concepção de educação:

Ampla e antiga, que remonta à própria etimologia do termo em sua raiz latina: *ex ducere* – o que significa dizer que algo é conduzido para fora, conduzido para o exterior, ajudado a parir. [...] destino parideiro (maiêutico) do velho mestre Sócrates. Dar vazão à potência que se inscreve na corporeidade das pessoas. (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2019, p. 18).

Na obra *Aproximações ao Imaginário: Bússola de Investigação Poética*, eu planei, ainda imóvel, mas desta vez, com as possibilidades de um novo olhar. Sob a influência do horizonte. (Re)pensando a realidade como uma experiência imediata, porém presa aos vários fios que tecem o universo simbólico no qual está inserida (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2020, p. 30). A partir dessa obra cruzei uma ponte e me encontrei com o filósofo Maurice Merleau-Ponty. Este excerto foi o encontro entre a verbalização do autor com as minhas inquietações primeiras, e nesse momento, o encontro se tornou elo.

O gradiente é uma rede que se lança ao mar sem saber o que ela recolherá. Ou ainda, é o débil ramo sobre o qual se farão cristalizações imprevisíveis. Esta liberdade de operação certamente está em situação de superar muitos dilemas (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14).

Em uma das muitas insônias, casadas com pesadelos, levantei-me, e na estante olhei para ele: “Bocas do Tempo”, livro de Eduardo Galeano, “historietas” que contam juntas uma só história. Sob a influência obsessiva de encontrar uma forma de expressão que correspondesse às minhas escolhas teóricas, e instigasse qualquer leitor, me interliguei a Galeano. E resolvi transformar a conexão entre minhas histórias de vida com as “historietas”. Caminho que me permitiu tecer e criar, assim como as cenas de um espetáculo cênico, compostas separadamente e costuradas no tecido do “teatrar”.

Seguiremos essa (auto) formação no “teatrar”. Caminhando entre avenidas, ruas, pontes, travessas e becos. Saberes molhados de sentimentos, de emoção, de medos e de desejos. Em busca de ferramentas úteis para o entendimento do mundo.

Pois é exatamente essa busca no interior da substância de uma imaginação criativa que caracteriza as práticas educativas, como pretexto prático e plástico para o exercício de uma mitohermenêutica dos elementos ao modo bachelardiano, que produz metáforas, imagens e símbolos capazes de organizar a compreensão de si, do Outro e do mundo em que estamos mergulhados (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2020, p. 44).

Historiar

O encontro foi entre a bauruense Helena Ribeiro Alves, com seus cabelos curtos, olhos pequenos e estatura média, e o mineiro Celso Caldas Gonçalves, com seu rosto forte, corpo alto e magro. Esse homem e mulher são meus pais. Conheceram-se no “esquema antigo”, “arranjado” pelo padrinho dela e a mãe dele. Minha mãe era a filha mais velha de oito irmãos e, segundo as “leis do seu tempo”, precisava se casar. Meu pai, trabalhador metalúrgico desde os seus quatorze anos, deveria ter uma esposa. Foram seis meses de namoro à distância que resultaram em um casamento no sítio da minha avó materna, no município de Galha. E os filhos vieram depois: Marcelo e Andreia. Segundo a minha mãe, a família estava completa. Porém, minha mãe, crente de preceitos religiosos e populares, achou que por conta da diabetes do meu pai, eles não poderiam ter filhos. E desta crença que nasceu a “raspa de tacho” (a filha caçula), no dia 11 de setembro de 1984. Na época, ele

trabalhava como metalúrgico e ela como merendeira da prefeitura de São Bernardo do Campo. Ambos tinham mais de quarenta anos de vida e de história.

Por ela, nos meus ouvidos sempre soavam músicas de Milton Nascimento, como a canção Travessia de 1967: *Minha casa não é minha. E nem é meu este lugar. Estou só e não resisto. Muito tenho que falar*. Ouvir essa canção é ter as narinas tomadas por cheiros da infância. Cheiro de bolo de cenoura e do seu doce de abóbora. É também ouvir a voz da minha mãe. Voz de sonhos, de estudar, eram tantas profissões que ela sonhava ser. Dede geóloga, geógrafa, médica, marinheira e até franciscana.

Os momentos com a minha mãe eram de idas ao Mappin de Santo André aos sábados. O ritual era sempre o mesmo: eu comia cachorro-quente, dividindo as mordidas com ela. Sempre me escondia entre as roupas das araras. A sensação de me perder da minha mãe me causava desespero, mas ao encontrá-la me sentia a pessoa mais feliz do mundo! Como se o mundo tivesse me dado uma nova chance.

Foram os rituais católicos que a mantinham em pé nas dificuldades. Porém, cresci com a culpa de estar sempre em pecado. Há uma lembrança que não me arreda o pé, ela sempre me levava para a igreja, e eu não entendia nada, ou melhor, entendia que queria que acabasse logo: “o senta e o levanta”. No entanto, sempre fui medrosa e temia muito a minha quase situação de pecadora. Foi quando um dia, na igreja, um menino de longe me chamou para brincar de pega-pega no lado de fora da igreja, e eu saí com ele. Me senti tão livre naquele momento, além da sensação de protagonismo de ganhar todos os recomeços do pega-pega. Mas olhando para o horizonte, minha mãe aparecera me acusando de pecadora com o dedo indicador. Ela falou daquela situação durante dias, me senti tão culpada. Na minha cabeça de criança, os adultos “sabem de tudo” e “sempre tinham razão”. Esses pensamentos ficam buzinando nos meus ouvidos, e com eles, eu me calei e chorei sozinha. No entanto, ainda hoje essa lembrança vem ao meu encontro. Essa menina me fez sentir a potência da vida.

Ainda com a minha mãe, eu sonhava muito, ainda não com profissões, no entanto com outras “realidades”. Nos meus sonhos, eu poderia ser outras pessoas, viver aventuras.

Para a família da minha mãe eu era muito calada. Eu odiava as festas de fim de ano porque as minhas tias sempre questionavam, segundo elas, o meu excesso de silêncios.

Por ele, foram as músicas do Jorge Benjor que aprendi a gostar, o cheiro de sabonete Francis que lavava os cabelos, e as idas aos campinhos de futebol de várzea. Nunca ouvi meu pai falar de sonhos. Ele tinha uma voz muito grave. Achava que ele poderia ter sido cantor. Passei a minha infância sob os cuidados do meu pai. Minha mãe trabalhava fora e ele, por conta dos períodos de desemprego, cozinhava, cuidava da casa e de mim. Levava-me à escola e para assistir o seu futebol. Também adorava carnaval, mas só assistia pela televisão. Eu não saia muito, tampouco viajava.

Lembro-me como se você hoje, em uma tarde de férias, a sala da minha casa estava escura e, quando olho atrás da porta, vejo meu pai deitado no sofá, com uma bacia ao seu lado, e ele lançava da barriga tudo o que o machucava. Para mim, desse dia em diante eu deixei de ser criança e meu pai, com sua voz de “gigante”, de tão grave, foi diminuindo, tomado pelo derrame e depois o câncer de laringe que lhe arrancou a voz.

Foram dias, meses e anos difíceis. Na época não havia auxílio-doença, e minha mãe trabalhava muito para pagar os remédios e curativos. E eu ficava com ele, “cuidando”, de certa forma. A minha função era ligar para minha mãe em seu trabalho, caso acontecesse algo com ele, como falta de ar, entre outras coisas.

Meu pai não falava mais, por conta da cirurgia que arrancou suas cordas vocais. Meus irmãos já eram adultos e tinham filhos, estavam longe, sobrevivendo. Era eu, minha mãe e meu pai.

No hospital eu não podia entrar, mas naquele dia pude. Entrei, e olhei para ele, com seus olhos tão parecidos com os meus. Ele me olhou, com muita força e, quando eu estava saindo do quarto, ele com os seus olhos se despediu. Chorou. Ele nunca havia chorado na minha frente. Na noite seguinte, ele faleceu.

Eu não chorei a sua morte, mas até hoje meu corpo reflete essas lágrimas não ditas. Meses depois da sua morte, apresentei um quadro psicossomático: insônia, medos e sintomas físicos viraram expressão.

Mudamos para a casa de minha avó em Bauru. E lá, um novo começo. Porém, meu corpo insistia nas mesmas expressões. Aos doze anos iniciei terapia com uma psicóloga particular, porém percebia a dificuldade de minha mãe pagar. Eu sabia o que deveria dizer para ser considerada “curada” dos meus sintomas. E por esse caminho segui, escondi meus medos, dores de barriga e insônias.

Ainda em Bauru, só que com treze anos, minha mãe ganhou uma bicicleta de uma rifa da manicure. Na verdade, eu que ganhei. Dessas rodas me fiz outra. Pela

cidade segui a explorar, vivenciar e, ao chegar a minha cama, sob a luz do meu diário, pude descrever as histórias dessas aventuras.

Em uma das minhas andanças no centro da cidade de Bauru vi pela primeira vez um grupo de teatro se apresentando. Fiquei encantada, até hoje me lembro do tema: “Privatizações”. Apesar da minha timidez, queria fazer algo bonito daquele jeito. E busquei no jornal local, nos classificados, alguma oficina de teatro, e encontrei.

Na oficina havia pessoas de diferentes lugares da cidade, idades diferentes, inclusive estudantes da UNESP. Tornamo-nos um grupo: nas criações coletivas, nas conversas sobre política, história e economia, e, sobretudo, pela troca de histórias de vida e intercâmbios entre os espaços que eram cotidianos para o outro. Descobri o que era universidade pública, coloquei os meus pés nela. E, principalmente, experimentei o fazer parte de um grupo, e ser importante para esse coletivo.

No entanto, como a maioria dos filhos e filhas de trabalhadores, cresci com uma premissa: conquistar melhores condições de vida que as minhas gerações anteriores. Para minha avó e mãe arte é lazer, e dela não poderia pensar como futuro. Não me revoltei e aceitei. Sonhava com seus sorrisos de orgulho. E fui à busca de outros caminhos.

Contudo, de Bauru nunca me esqueci das caminhadas, corridas, pedaladas, quedas, e até de um atropelamento. Da casa de minha avó carrego no coração a sua construção simples, mais rica em detalhes de criança: tapete verde de diferentes tamanhos, cores e texturas. Jabuticabas, mangas e limões que caíam na nossa cabeça. Os gatos dos telhados em suas aventuras nos muros, travados por cacos de vidros.

O dinheiro era curto, mas as pernas eram longas e os olhos “vesgos” de tanta curiosidade. Vivia pela cidade; eu e os meus pés. Mas, como nem tudo são flores de se cheirar, como diz a Mei, atriz do Tuov, no espetáculo “Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba”, as pernas ficaram tão grandes que precisavam se sustentar. E para São Paulo, tive que ir encontrar o tal trabalho que por Bauru passou e não quis ficar.

Ao chegar à Pauliceia Desvairada que eu só conhecia nos livros, noticiários e nas histórias das primas mais velhas, a realidade me fez duvidar dessas narrativas. Nunca tinha visto tanta gente em espaços tão pequenos. Tantas direções, vias, cruzamentos, mãos de rua, pistas, plataformas, transferência para lá, transferência para cá.

Como a maioria, fui habitar as margens de São Paulo, na divisa entre Diadema e São Bernardo do Campo, trabalhava no centro e estudava em Guarulhos. E assim foi durante um tempo: horas diárias de caminhadas, corridas, cochilos, e sobre rodas coletivas.

Foram punhadinhos de recomeços de trabalhos, estudos e objetivos. Passei por diferentes direções, e me aconcheguei na Faculdade de Educação, no curso de Pedagogia. E nas disciplinas de Cultura e Educação, com os mestres Marcos Ferreira e Rogério de Almeida.

O pé ficou mais pesado, o chão mais úmido e o vento mais colorido. Não sabia por onde começar, nem para onde ir; só sabia que o horizonte era de busca; no meu caso, pelas manifestações da cultura popular. *O sonho é que leva a gente para a frente. Se a gente for seguir a razão, fica aquietado, acomodado* (Ariano Suassuna).

Aproximar

Em cada centro urbano há seus frescores, isto é, lugares em que de diferentes formas são possíveis o encontro “com a natureza”. Entre parentes porque somos Natureza. Ou seja, o encontro com nós mesmos, de certa forma de (re)conexão com a natureza.

Devíamos admitir a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de tudo: 70% de água e um monte de outros materiais que nos compõem. E nós criamos essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral até que todos aceitem que existe uma humanidade com a qual se identificam, agindo no mundo à nossa disposição, pegando o que a gente quiser (KRENAK, 2019, p.33).

O não visto cotidianamente se torna protagonista; vibrando, colorindo e formando-se. O invisível torna-se visível. Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela (KRENAK, 2019, p.33).

No meu caso esse foi na região do ABC, na cidade de Paranapiacaba, na virada do ano de 2017 conheci o grupo Dramaturgia Rural, da cidade de Santana de Parnaíba que comunga o samba do Bumbo com o Teatro do Oprimido.

O samba de bumbo, jongo e batuque de umbigada compõem juntos as manifestações culturais negras oriundas do período escravocrata. O samba de bumbo tem como condutor rítmico o bumbo/zabumba. O grupo Dramaturgia Rural adotou como configuração a seguinte relação entre os dançarinos: são formados dois grupos distintos, um de frente para o outro. Quando um grupo canta, segue dançando para frente e outro acompanha dançando para trás, e depois trocam de posição. Em suma, construindo uma dança coletiva. Nos festejos, o grupo apresenta-se dessa forma. Mas em contextos diferentes, como escolas, ruas e encontros de movimentos sociais, alinha os elementos do samba do bumbo com os do Teatro do Oprimido.

O Teatro do Oprimido não deveria ser definido como um método ou conceito, e sim um percurso. Percurso de um homem no seu tempo histórico. Este homem é o teatrólogo, dramaturgo e engenheiro químico Augusto Boal. Ele sistematizou o denominado Teatro do Oprimido em resposta ao seu momento político.

Podemos destacar a constituição do Teatro de Arena como forte norteador da sua trajetória no fim dos anos 50 e começo dos anos 60. Nesse mesmo espaço constrói a ciência teatral: construindo coletivamente seminários para discutir sistematicamente o papel do teatro e do ator, denominando como “teatro de equipe”, mais recheado por conteúdos sociais. Na dramaturgia, pela primeira vez no Brasil, é a classe trabalhadora e marginalizada que se torna protagonista.

Com os anos de chumbo do regime militar, formam “núcleos cênicos” fora da instituição teatral e se veem obrigados a atuar na clandestinidade. Nessa fase as práticas cênicas são experimentadas, principalmente no Centro Popular de Cultura da UNE e nos Movimentos de Cultura Popular no Nordeste como dispositivo para a mobilização social frente à Ditadura militar, Boal apontava que o Teatro do Oprimido nasceu de uma verificação da insuficiência populista do teatro político do Arena e de sua geração (BOAL, 2006). Durante todo o seu percurso desenvolvera sua técnica em resposta ao momento político vivenciado. A maior parte de suas experiências, denominadas por muitos como uma metodologia, foi produzida durante a ditadura militar.

No ápice da pesquisa de campo que eu realizava em projeto de iniciação científica, sob orientação do professor Doutor Rogério de Almeida, me deparei com alterações na configuração do grupo de teatro do oprimido Dramaturgia Rural. Os integrantes foram seguindo projetos identitários que dialogavam com o seu instante presente. O sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman (2003) destaca que

estamos em um tempo de desengajamento nos projetos coletivos, nos quais os enfretamentos das questões de vida estão sendo encarados individualmente. Na ausência de uma base comunitária para as comparações, a “privação relativa” perde muito de seu sentido e muito do papel que desempenhou na avaliação do status e na escolha de uma estratégia de vida (BAUMAN, 2003, p. 79).

Segundo o sociólogo e teórico cultural britânico Stuart Hall, não temos uma identidade, e sim identidades:

A identidade está envolvida no processo de representação, no qual o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 2004, p.12).

Suscintamente, a motivação da pesquisa de mestrado veio a partir das inquietações dessa pesquisa de iniciação científica a respeito dos elementos que mobilizam a durabilidade de coletivos, neste caso, coletivos de teatro que apresentassem a linguagem popular articulada por motivações políticas.

O teatro de grupo tem como característica um modo de criação e produção pautado na coletivização dos procedimentos de criação. Neste modo de fazer teatral, encontramos várias formas de grupalidade.

Ao cruzar os termos “teatro de grupo da cidade de São Paulo” e “teatro popular” nas fontes de pesquisas acadêmicas, o Teatro Popular União e Olho Vivo é a primeira referência que aparece.

E entre fragmentos de artigos, teses, dissertações, capítulos de livros, encontro a seguinte obra *Em busca de um teatro popular*, de César Vieira. Com a primeira edição em 1977. E em 2018 a 6ª edição atualizada. No livro encontrei uma conexão significativa para mim, ligando a minha iniciação científica às novas pretensões de pesquisa através das palavras de César Boal, ainda nos fins dos anos 70.

Quando um autor escreve um livro historiando o seu teatro, em geral começa dizendo: “eu fiz isto e fiz aquilo”. Poucas vezes diz por que e para quem aquilo e isto foram feitos. Como se o teatro existisse fora de tempo e lugar, sem destinatário. César Vieira, pelo contrário, começa falando da sua plateia, do seu povo - pois essa é sua razão de existir. Sai em buscas nas ruas e praças, e lá que nascem as peças que escreve (in: VIEIRA, 2019, p.49)

O livro vermelho, forma que o diretor César Vieira o denomina, é uma coletânea de encontros marcantes para o grupo: com ex-integrantes, parceiros, maratonas de espetáculos, passagens por bairros e histórias de como foram estabelecidas, a partir das experiências coletivas e definições de normas a se seguir.

No prefácio intitulado “Os segredos do TUOV”, o autor de teatro Murilo Dias César destaca:

Em sua sede e nos seus espetáculos sentimos a assistimos sempre a presença viva e participante do povo, no qual o Olho Vivo também se alicerça: é o povo no palco e na equipe técnica (professores, artesãos, estudantes, mecânicos e desempregados [...]). É o povo na plateia, é o povo no texto, é o povo assistindo os espetáculos tuovistas, nas ruas praças, nas favelas, clubes de várzea, nas igrejas, nas fabricas, nas escolas, hospitais e prisões. Todos os espetáculos são seguidos de debates com o público, ou melhor com o público povo (in: VIEIRA, 2019, p.31).

Esses fragmentos teóricos me acompanharam ao Bom Retiro, especificamente ao Teatro Popular União e Olho Vivo, com a utopia do olho de Hórus². Chegar, esperar, contemplar, conectar-se com as pessoas de formas distintas, sorrir com os olhos, dilatar os ouvidos, esquentar as mãos e partir. Partir com a palavra voltar na ponta da língua e na coerência dos olhos. E sozinha; descrever as experiências no caderno de campo com o rigor de uma cozinheira de hospital, sem temperos, molhos e enlatados. As mãos trêmulas pela vontade de temperar.

A pesquisa serve da criação do saber e o saber da interação de saberes. A interação dialógica entre os campos, planos e sistemas do conhecimento serve ao adensamento e ao alargamento da compreensão das pessoas humanas a respeito do que importa: nós mesmos; os círculos de vida social e de cultura que nos enlaçam de maneira inevitável (BORGES & BRANDÃO, 2008, p.57).

E dessas coincidências, admirações e identificações me debrucei sobre o bairro do Bom Retiro (São Paulo) e principalmente no Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV).

² Nas tradições neo-pagãs é o símbolo da evolução do terceiro olho, simbolizando o "olho que vê", ou seja, aquele que enxerga muito além das aparências.

Do meu encantamento pela história do TUOV nasce a vontade de pesquisar e mergulhar no “teatrar”. Cruzando a “rua” da cultura popular com a “rua” do teatro. Porém movida pela principal questão gerada na iniciação científica sobre a temporalidade dos grupos na contemporaneidade.

Caminhar

O que me germina como pesquisadora, e opto por seguir com essa semente, é olhar as artes cênicas, seja o Teatro do Oprimido ou Teatro Popular, em relação com a educação popular. Nesse sentido, destaco a necessidade de ampliação do olhar para o território, lembrando que para se conceituar como território é necessário existir um dinamismo social; considerando, neste trabalho, a concepção de território que Haesbaert apresenta:

E apropriado em termos imateriais na produção de identidade, subjetividade e simbolismos com certo lugar. O território também assume um viés multidimensional político-jurídico econômico e culturalista (FUINI, 2017, p.20).

Ocupamos vários espaços ao mesmo tempo. Mas de que forma nos relacionamos nestes espaços? E os percursos entre esses espaços? Dificilmente, o percurso do pesquisador até o local da pesquisa é descrito e refletido. Neste trabalho de investigação de um coletivo de teatro, localizado no bairro do Bom Retiro, considero o percurso de chegada e permanência essenciais para a compreensão do território no qual a pesquisa está imersa. É o ir, desde os estudos fenomenológicos aos do imaginário: a relevância da descrição do transitar de uma cidade que transpira. Suor esse que influenciou a concepção do espetáculo “Bom Retiro Meu Amor Uma Ópera Samba”, mas também a construção deste texto.

As cidades têm um modo espontâneo de existir. Gesticulam-se, andam e movem-se. De certa forma, proclamam-se em feitos e fatos. A cidade está sempre em relação com aqueles que a ocupam diariamente. Interagindo de diferentes formas, pulsando em seus concretos e fluxos.

Das relações entre educação, enquanto processo permanente e a vida das cidades, enquanto contextos que não apenas acolhem a prática educativa, como prática social, mas também se constituem, através de

suas múltiplas atividades, em contextos educativos em si mesmo (FREIRE, 2001, p.11).

Refletir sobre a cidade é considerar os seus percursos, não somente nas relações de origem e chegada, mas destacando os detalhes: olhares, encontros, devaneios, contratempos, paisagens e angústias. Foi essa ressonância que optei em seguir nesta pesquisa:

A jornada interpretativa é, precisamente, esse momento antropológico em que eu deixo o gabinete, a comodidade do lugar-comum, o meu lugar, o meu *locus* (lugar) e *domus* (lar) e, então, viajo. Vou contemplar essa paisagem desde o seu interior, vou dialogar com as pessoas concretas lá. E aí, então, nessa explosão de sentidos, é que ocorrem as descobertas da constituição de nossa alteridade, numa reconstituição pessoal de sentidos (FERREIRA- SANTOS; ALMEIDA, 2020, p.44).

No contexto urbano, na região metropolitana paulistana, o trânsito se deu entre São Bernardo do Campo (bairro Cooperativa) e São Paulo (Bom Retiro). Esse transitar não é único, mas é o que me perpassa profundamente. Ampliando meus sentidos, fazendo cama na minha memória. São Bernardo não tem “bikes” coletivas. É como a maioria das cidades da grande São Paulo, feita para os “seres” motores, paridos nas multinacionais automobilísticas para ocupar intensamente os espaços públicos, contemporaneamente ocupados, predominante, por seres não vivos.

Assim descrevo meu trânsito: são vinte minutos de caminhada até o “ponto de ônibus da área verde” (uma rotatória com pequenas árvores, alguns bancos e um posto policial). O ônibus, teoricamente, passa de trinta em trinta minutos. É 004 o número do meu “salvador” do dia, que vai me levar para à estação Sacomã (São Paulo).

Sentar-se na janela do ônibus é um privilégio em determinados horários, e mais que isso é uma das possíveis experiências de investigar a cidade. E da janela tudo se mistura: asfalto, prédios, igrejas, bares, carros; mais carros, ônibus, motos; mas é gente que vejo. Cada qual com suas roupas, olhares, caminhadas e ritmos. Já se foram mais de uma hora e meia de congestionamento para chegar ao terminal Sacomã. Apresso-me, atrasada, novamente atrasada.

Chego ao terminal, no contrafluxo. A primeira imagem são as longas filas, nas quais toda “gente” com os olhares presos nas pequenas telas dos celulares. Todos compartilhando da mesma experiência cotidiana: do transporte precário, caro e

demorado. Mas a indignação é distraída pelos aparelhos eletrônicos, que estão ali presentes nos corpos tensos e ansiosos para estar em outro tempo e espaço.

Perguntas essenciais, que partam da cotidianidade, pois é nela onde estão as perguntas. Se aprendêssemos a nos perguntar sobre nossa própria existência cotidiana, todas as perguntas que exigissem resposta e todo esse processo pergunta-resposta, que constitui o caminho do conhecimento, começariam por essas perguntas básicas de nossa vida cotidiana, desses gestos, dessas perguntas corporais que o corpo nos faz, como você diz. Eu insistiria em que a origem do conhecimento está na pergunta, ou nas perguntas. (FREIRE, 1998, p.25)

Segundo Freire (2009), a primeira linguagem é a corporal; envolvida por gestos, movimento e olhares que se comunicam. Na proporção que ignoramos essas linguagens estamos também nos negando.

A concepção hegemônica do conhecimento é racionalista, cartesiana e desqualifica outras formas de estar no mundo. Objetivando os saberes, e não considerando as subjetividades no cotidiano dos seres humanos. Afinal, o que nos humaniza são as imperfeições. Somos seres incompletos e questionadores. Mas por que aparentemente isso não acontece? O que nos faz refletir? É preciso que o educando vá descobrindo a relação dinâmica, forte, viva, entre palavra e ação, entre palavra-ação-reflexão (FREIRE, 1998, p.25), aproveitando, então, os exemplos concretos da própria experiência, que é reinventada a todo momento.

Freire (1996) indagava sobre a importância dos sentimentos, inclusive os julgados pela sociedade como negativos. Ele exemplifica com o sentimento de raiva, o qual é um dos principais motivadores nos protestos contra a injustiça, deslealdade e exploração. O que esse sentimento não pode perder são os limites que o confirmam. Perder-se em “raivosidade”, sempre é um risco de se alongar em odiosidade (FREIRE, 1996, p.18). É corpo e mente junto; indissociáveis. Quanto maior se foi tornando a solidariedade entre mente e mãos, na proporção que o corpo humano vira corpo consciente, captador, aprendiz, transformador, criador de beleza e não “espaço” vazio a ser preenchido por conteúdo (FREIRE, 1996, p.22). Existir implica assombros, indagações e riscos para assim caminhar na ação e transformação.

Nas sociedades capitalistas é arrancado o direito de criar de diferentes formas, somos amarrados em meritocracias e burocracias. Os erros são encarados como fraqueza e algo a se velar, porém é a partir de possíveis erros que nos conduzimos a

novas percepções. Como nos aponta Hegel: “A força do negativo no conhecimento é parte essencial do conhecimento”.

Entro no metrô, faço contas mentais: entre número de estações e minutos. Pela porta surge o menino de “lata,” por trás da prata que cobre seu rosto e mãos está a pele negra e o corpo magro.

Os incríveis meninos de lata viajam nos metrô em busca de prata. Em busca de serem notados eles se camuflam com tinta, mas por trás da tinta tem um coração, um cérebro e mais coragem que qualquer personagem do mágico de Oz que esteja dentro desse vagão. Eles viajam em voo solo e com suas mãos pintadas de prata entregam pequenos papezinhos com uma frase pedindo dinheiro e para Deus te abençoar. Veja bem: eles não são mendigos, tem uma família, uma casa que precisa dessas pequenas moedas para manter seus telhados e caso algum furacão chegue para destruir o pouco que tem provavelmente abaixar a cabeça não será uma opção para nenhum deles. Muitas bruxas e bruxos do oeste se acham no direito de recusarem os pequenos papezinhos por estarem vestindo algum sapatinho de cristal (SOBREVIVENDO EM SÃO PAULO, 2017).

São pescoços inclinados para aproximar os olhos das telas do celular e os ouvidos selados por fones. Os sons do trem, a voz gravada, e a fala do menino pedindo ajuda para comer parecem não serem percebidas. Na estação Paraíso desço; a fome grita, o pouco dinheiro retruca. Como um cachorro-quente. Caminhando comendo, não sou a única. Somos a maioria, que comem caminhando.

Linha azul, sentido Tucuruvi. Vagão fecha. Agora, são dois músicos que surgem: uma moça com um pandeiro, cantando com sua voz suave e brilhante, acompanhada de um rapaz barbudo e seus ágeis dedos dedilhando um violão. Alguns olham de lado. Surgem sorrisos de canto de boca. Outros já não percebem. Novamente: são olhos, ouvidos e dedos relacionando-se com os quadradinhos, duros, coloridos, iluminados e proativos. Trem em movimento, melodia, harmonia e ritmo dançam.

Desço na estação Tiradentes, subo e me encontro com a praça e a base da polícia militar. Sempre há algum grupo de jovens bolivianos dançando músicas típicas. Faço o seguinte desenho geométrico para chegar ao destino: viro à esquerda sentido Praça Coronel Fernando Prestes, viro à direita sentido Afonso Pena, viro à esquerda sentido Rua Guarani, viro à direita sentido Rua Newton Prado, cheguei ao destino.

Todos dizem para você ter atenção no caminho. A atenção, destacada em uma grande metrópole, geralmente, tem a ver com a violência. O imaginário social, criado

pelas instituições sociais; propositalmente colocam os oprimidos como inimigos. E as vezes que vivem as mazelas dos lugares são caladas, diariamente.

Não somos lixo. Não somos lixo e nem bicho. Somos humanos. Se na rua estamos é porque nos desencontramos. Não somos bicho e nem lixo. Nós somos anjos, não somos o mal. Nós somos arcanjos no juízo final. Nós pensamos e agimos, calamos e gritamos. Ouvimos o silêncio cortante dos que afirmam serem santos. Não somos lixo. Será que temos alegria? Às vezes sim. Temos com certeza o pranto, a embriaguez. A lucidez dos sonhos da filosofia. Não somos profanos, somos humanos. Somos filósofos que escrevem. Suas memórias nos universos diversos urbanos. A selva capitalista joga seus chacais sobre nós. Não somos bicho nem lixo, temos voz. Por dentro da caótica selva, somos vistos como fantasmas. Existem aqueles que se assustam. Não somos mortos, estamos vivos. Andamos em labirintos. Depende de nossos instintos. Somos humanos nas ruas, não somos lixo (CONSCIÊNCIA NET, 2000).

Nas ruas do bairro do Bom Retiro nos deparamos com um tapete de cobertores ralos que cobrem gente. Nas manhãs de inverno paulistano, não se vê seus gestos, movimentos, olhos e palavras. A convivência para alguns são os cães, para a maioria são as garrafas de “Corote”. Corpos não seguros dissociam através das drogas. É urgente se anestesiarem para sobreviver.

Há bom senso em nós que transitamos na rua, no lugar de moradia de muitos? Além do desprezo, há os casos de violência direta e indireta. Lembro-me, quando menina, da seguinte história, narrada por Paulo Freire (2000):

Que coisa estranha, brincar de matar índio, de matar gente. Fico a pensar aqui, mergulhado no abismo de uma profunda perplexidade, espantado diante da perversidade intolerável desses moços desgenticando-se, no ambiente em que *decreceram* em lugar de “*crescer*.” Cinco adolescentes mataram hoje, barbaramente, um índio pataxó, que dormia tranquilo, numa estação de ônibus, em Brasília. Disseram à polícia que estavam brincando. Que coisa estranha. Brincando de matar. Tocaram fogo no corpo do índio como quem queima uma inutilidade. Um trapo imprestável. Para sua crueldade e seu gosto da morte, o índio não era um *tu* ou um *ele*. Era *aquilo, aquela coisa* ali. Uma espécie de sombra inferior no mundo. Inferior e incômoda, incômoda e ofensiva (FREIRE, 2000, p.12).

Há ainda a possibilidade de transgredir a ética, de nos reconhecer enquanto capazes de observar, comparar, avaliar, escolher, decidir, intervir, optar e romper.

O discurso ideológico é perigoso, e pode distorcer fatos. Culturalmente convivemos com discursos como: “Em defesa de sua honra o marido matou a mulher”, “Que poderíamos esperar deles, uns baderneiros”, “Essa gente é sempre assim:

dando-lhes os pés e logo querem as mãos”, “nós já sabemos o que o povo quer e do que precisa, perguntar-lhe seria uma perda de tempo”.

O melhor caminho para guardar viva e despertar a minha capacidade de pensar certo, de ver com acuidade, de ouvir com respeito, por isso de forma exigente, é me deixar exposto às diferenças, é recusar posições dogmáticas, em que me admita como proprietário da verdade. (FREIRE, 1996, p.50)

A ideologia, na maioria das vezes, é impregnada de relações de poder: entre opressor e oprimido. E não têm limites nas suas possíveis manipulações. Muitas vezes, responsabiliza os oprimidos por sua situação. Freire relata o encontro com uma mulher americana em São Francisco, estado da Califórnia; e a descreve como uma mulher possivelmente oprimida. Segue a narrativa do encontro:

Numa instituição católica de assistência aos pobres. Falava com dificuldade do problema que a afligia e eu, quase sem ter o que dizer, afirmei indagando: Você é norte-americana, não é? “Não sou pobre”, respondeu como se estivesse pedindo desculpas à “norteamericanidade” por seu insucesso na vida. Me lembro de seus olhos azuis marejados de lágrimas expressando seu sofrimento e a assunção da *culpa* pelo seu “fracasso” no mundo (FREIRE, 1996, p.32).

Infelizmente, a maioria das pessoas em situações de vulnerabilidade social não percebe que a origem de suas mazelas está no sistema social, econômico e político em que estão inseridas. Enquanto sentirem assim, pensarem assim e agirem assim reforçarão o poder hegemônico, tornando-se condizentes com essa ordem desumana.

O conhecimento das realidades sociais está estritamente ligado à concepção de identidades em processo, apegada à reflexão crítica permanente sobre as ações cotidianas. A contribuição para uma reflexão crítica é conectada às narrativas de vida. Walter Benjamin (1987) aponta que a matéria do narrador é a vida humana, cria-se uma relação artesanal entre o narrador e a matéria-prima da experiência. E esse tecer cotidiano é potencialmente criador.

Tecer a rede que todas as histórias cruzam entre si. Uma articula na outra como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive um Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando (BENJAMIN, 1987, p.211).

Será que o conhecimento crítico nos permite realizar a utopia da transformação social, com o fim da relação opressor e oprimido?

É preciso continuar com a ideia de emancipação social; no entanto, o problema é que não podemos continuar pensando-a em termos modernos, pois os instrumentos que regularam a discrepância entre reforma e revolução, entre experiências e expectativas, entre regulação e emancipação, essas formas modernas, estão hoje em crise. Entretanto, não está em crise a ideia de que precisamos de uma sociedade melhor, de que precisamos de uma sociedade (SANTOS, 2007, p.18).

Desde os tempos modernos aos dias atuais, toda “gente” deseja liberdade, igualdade e solidariedade. Segundo Boaventura de Souza Santos (2007), nossa situação é mais complexa: temos problemas modernos para soluções não modernas. Estamos em um período de transição, precisamos reinventar a emancipação social. O autor português vai apontar as possíveis ausências que precisamos superar, entre elas, as monoculturas: do saber, do tempo linear e da naturalização das diferenças.

A monocultura do saber só considera o saber científico, eliminando os conhecimentos ligados às práticas sociais influenciadas por conhecimentos populares e ancestrais.

Destrói outros conhecimentos, produz o que chamo "epistemicídio": a morte de conhecimentos alternativos. Reduz realidade porque "descredibiliza" não somente os conhecimentos alternativos, mas também os povos, os grupos sociais cujas práticas são construídas nesses conhecimentos alternativos. (SANTOS, 2007, p.29).

A segunda monocultura é do tempo linear, a história com um único sentido e definição, apresentada pelos países desenvolvidos, incluindo outros conceitos, como de progresso, modernização e desenvolvimento. Os países ditos em desenvolvimento estão na sequência dos países desenvolvidos.

E por fim, a terceira monocultura, que é a naturalização das diferenças, ocultas hierarquias relacionadas à classe, raça, sexo e etnia. No caso específico indiano, das castas.

Freire (2001) afirmava que a cidade é educativa, já que nossa cultura é vivenciada nos territórios. “Perfilamos a cidade e por ela somos perfilados”. Ações educativas são realizadas pelas correlações com a nossa memória, e ao comunicar entre as gerações. Para o ser “gente”, para entender a realidade e transformá-la é

preciso estar no mundo de corpo inteiro, e ter um horizonte utópico. Segundo o educador pernambucano, a sensibilidade crítica é a continuação da sensibilidade histórica. A tarefa educativa não cabe somente às profissionais da educação, é de toda gente, em seu território.

Implica a nossa posição política e, obviamente, a maneira como exercemos o poder na Cidade e o sonho ou a utopia de que embebamos a política, a serviço de que e de quem a fazemos. A política dos gastos públicos, a política cultural e educacional, a política de saúde, a dos transportes, a do lazer. A própria política em torno de como sublinhar este ou aquele conjunto de memórias da Cidade através de cuja só existência a Cidade exerce seu papel educativo. Até aí, a decisão política nossa pode interferir (FREIRE, 2001, p.13).

Ser gente, neste contexto, segundo Paulo Freire, envolve a consciência enquanto sujeito histórico, influenciador; mas também agente de mudança da realidade presente e contribuidor para o futuro.

Nos processos de criação artística, nos mobilizados, nas observações intensas: dos corpos, nos seus andares, olhares, roupas, conversas e gestos. Nesse encontro, muitas vezes invisíveis, sinto a profundidade de ser “gente”.

Chegar

Ao chegar ao final da Newton Prado, beirando a marginal Tietê, lá está um muro franzido, com um colorido desbotado. O portão é baixo. Tento entrar, mas não consigo. Não tem campainha. Fico parada na frente do portão. Olhando para dentro e vejo: árvores tímidas e pequenas, nos cantinhos um extenso chão coberto por folhas secas. Os meus olhos percorrem todo o terreno, em sentido horário, e vejo: árvores à esquerda, um chalé vermelho sangue, um canavial, uma roda de pedras, um galpão nas cores azul branco e vermelho e do meu lado, quase no portão, uma escultura de saci, parecendo leve, porém mais alta que eu. Ela ria de mim.

De repente, entra na cena do saci um cachorro latindo e abanando o rabo. No entanto, por conta do latido do cão “caramelizado”, sou notada. Aparece um rapaz com cheiro de alegria:

– Boa tarde, você quer falar com alguém?

Respondo gaguejando:

– É que eu vim conhecer o grupo... É por conta de uma pesquisa... da... Antes que eu terminasse de falar, ele se apresentou, disse que era da produção, mas que eu poderia entrar. Apontou o galpão, e logo sumiu. De repente todos, que estavam em roda, olharam para mim. Entro devagar. O mais velho do grupo, fala de forma doce:

– Qual o seu nome?

– Angelita, digo.

– Angélica, ele diz.

Vou em sua direção, falo sobre minha intenção de fazer pesquisa sobre o grupo, ele pergunta se tenho experiência com teatro:

– Minha experiência é com o teatro do oprimido.

– Ah! Eu e Boal éramos muito amigos, ele foi nosso dramaturgo por alguns anos, inclusive tem o seu depoimento em um de nossos livros. Você já leu o nosso livro?

– Sim, mas era de um amigo...

– Alguém, por favor, pegue o livro para a menina. Sente-se aqui na roda conosco.

Segue as premissas do TUOV que foram lidas. Premissas estas aprovadas em 1974 e atualizada em 1981:

1 – O teatro como meio e não como fim. 2 – Continuidade do grupo como instrumento de trabalho, com sua dinâmica própria baseada nas suas condições particulares. 3 – Trabalho coletivo. Autocrítica permanente. 4 – Tema relacionado com a cultura popular. 5 – Tema a favor das necessidades e aspirações populares. 6 – Apresentação para operários em bairros da periferia, ingressos a preços reduzidos, mas gratuidade só em casos excepcionais. 7 – Apresentações para a classe média a preço regular para garantia econômica do desenvolvimento do trabalho. 8 – Espetáculo dinâmico e não estático. Modificações de acordo com sugestões do público popular. 9 – Teatro Móvel. Praticidade de cenários, figurinos, iluminação, etc. 10 – Espetáculo formalmente bem feito, eficaz para o público a que se destina. 11 – Busca de uma estética popular. 12 – Permanência junto à comunidade de bairro dentro da solicitação e das necessidades dessa mesma comunidade e das possibilidades do grupo. 13 – Igualdade de todos os elementos do grupo: atores, setor administrativo, técnico e cultural. 14 – Decisões importantes do grupo sempre por consenso e não por votação. 15 – Cooperação com grupos que realizam atividades em busca de um teatro independente e popular. 16 – Colaboração na formação e continuidade de grupos de teatro em bairros populares. 17 – Participação do grupo. 18 – Contribuição para o lazer e entretenimento do público popular dentro do princípio que o lazer é um direito de todos, e não só dos favorecidos. 19 – Busca de uma maior integração e intercâmbio dentro da realidade latino-

americana. 20 – Apoio, colaboração e troca de experiências com as comunidades de base ou associações de classe (VIEIRA, 2018.p.124)

Combinei com o grupo que realizaria observações semanais dos seus encontros. Porém, cheguei quando as tensões aumentavam devido à necessidade de cumprir os prazos estipulados pelo projeto contemplado pelo Fomento.

Durante a ditadura militar, após censura, prisões e exílios dos grupos de artistas contrários ao governo, cria-se a infraestrutura cultural federal, destacando a Fundação Nacional das Artes (Funarte) em 1975, que tinha como objetivo promover e incentivar a produção, desenvolvimento e difusão das artes no país.

Um ano após o fim da ditadura, no ano de 1985, o Ministério da Cultura que era vinculado ao Ministério da Educação é desvinculado. Já no ano de 1990, o Ministério da Cultura foi extinto, sendo transformado em uma Secretária ligada à Presidência da República. Neste mesmo período, no governo Fernando Collor de Mello, criou-se a lei de renúncia fiscal – Lei Rouanet (nº 8.313/91), que possibilita que empresas e cidadãos apliquem uma parte do imposto de renda em ações culturais.

Segundo a filósofa, professora aposentada da FFLCH da USP e autora de ensaios e livros sobre o teatro brasileiro, Iná Camargo (2016), havia grande dificuldade de captação de patrocínios, com isso projetos de novos artistas e manifestações culturais populares pouco são beneficiados, prevalecendo critérios mercadológicos na escolha dos projetos financiados. Neste contexto de “abertura” e receituário liberal conservador que se forja a fase contemporânea do teatro de grupo: coro cultural de movimentação contrária a tais formas de governo e suas agendas neoliberais (POMPEU & VASCONSELOS, 2020, p.29).

Na cidade de São Paulo, durante o mandato da prefeita Luiza Erundina (1989-1992), a secretária de cultura foi de responsabilidade da intelectual Marilena Chauí que tinha como inspirações da ação política o entendimento de cultura como direito dos cidadãos. Momento significativo do movimento do teatro de grupo na cidade paulistana. As reuniões eram periódicas e com os objetivos de discutir os mecanismos políticos e ideológicos das políticas culturais nos níveis municipais, estaduais e federais.

E neste terreno que surge o movimento Arte contra a Barbárie. O primeiro desafio imposto pelo movimento foi delinear um horizonte de busca de espaços para a manifestação cultural contra hegemônica. Além de reflexões dos grupos de teatro

sobre as possibilidades de um teatro acessível, de pesquisa e investigação sobre a sociedade (POMPEU & VASCONSELOS, 2020, p.29) Entre os coletivos envolvidos: TAPA, Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Monte Azul e União Olho Vivo. Desse engajamento coletivo surge a Lei de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo, intitulada a lei Nº 13.279 (8 de janeiro de 2002). Além disso, coletivos articularam-se juridicamente e politicamente na formação da Cooperativa Paulista de Teatro.

No ano de 2016, foi promulgada a Lei 16.496, de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo, com o objetivo de financiar projetos e ações culturais propostos por coletivos artísticos em distritos ou bolsões com altos índices de vulnerabilidade social.

O projeto TUOV 52 – Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba foi contemplado pela 31ª Edição do Programa Municipal do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e, além da apresentação do espetáculo, proporcionou a publicação da 6ª edição do livro *Em Busca de um Teatro Popular*, o lançamento da coleção de peças do grupo e a exposição *TUOV 53 – Em busca de um teatro popular*, que incluía, na última fase, 20 apresentações de uma peça inédita sobre o bairro do Bom Retiro.

O prazo era de dois meses para a estreia, porém só havia o “borrão” do possível espetáculo, fruto de pesquisas desenvolvidas pelo TUOV. Segue um trecho do borrão:

Dois blocos carnavalescos: GRES: “Bom Retiro” e “Barra Funda” se concentrarão em dois pontos diferentes de bairro. A plateia será dividida em dois grupos para acompanhar os integrantes de cada escola que entoarão o mesmo canto de abertura passando por pontos emblemáticos do bairro (Estação da Luz, Oficina Oswald Andrade, Casa do Povo, Parque do Gato, Gaviões da Fiel, Memorial da Resistência e Pinacoteca). Ao final do trajeto as duas escolas se encontrarão na sede do Olho Vivo e apresentarão, as alas e cenas que contarão a história do bairro (VIEIRA, 2018, p.14).

Figura 29 Capa do "Borrão" do espetáculo Bom Retiro Meu Amor. Fonte: arquivo pessoal da autora.

O primeiro passo para construir a pesquisa para criação do espetáculo foi sugerido por César, a exibição do filme: *O incrível Exército de Brancaleone* (1965), de Mário Monicelli, que retrata a decadência do sistema feudal e suas contradições. O exército atrapalhado de Brancaleone perambula pela Europa para reconquistar um feudo.

As cenas e alas do borrão foram compostas a partir dos procedimentos de pesquisa desenvolvidos no TUOV, que considerou levantamento de temas, bibliografias, registros históricos, relato de moradores e passeios exploratórios. Material pesquisado durante o segundo semestre de 2017 e primeiro semestre de 2018 e transformado em fichas de enredo:

Durante a montagem e ensaios foram evocados Federico Garcia Lorca, poeta espanhol, Charles Baudelaire e seu Catador Trapos que tanto preocupava este poeta, Guimarães Rosa com seu Corpo de Baile, Noites do Sertão, Campo Geral e Uma História de Amor..desembocando em Romeu e Julieta de William Shakespeare (a partir da entrevista com a vó Flávia, 84 anos , moradora do bairro Bom Retiro que foi costureira em uma fábrica de roupas- amou e presenciou greve (VIEIRA, 2018, p.55).

Eu, infelizmente, não acompanhei essa fase do processo porque cheguei para realizar a observação participante na metade de agosto de 2018. Mas, afinal, o que é o grupo?

No final de qualquer atividade do grupo, mesmo que não estejam todos os integrantes presentes, César diz:

– Vamos, se apresentem!

Há um “protocolo” que nunca foi verbalizado, mas é seguido por todos como uma norma. Sempre dizemos: nome³, tempo de grupo e profissão. Nesta “historieta” será assim, como no final das apresentações cênicas com o grupo.:

– Me chamo Tiago e sou diretor de vários grupos de teatro que beberam da água do Tuov. Cheguei para somar nesse projeto!

– Me chamo Luiza, sou professora universitária e dramaturga. Estou no grupo há três anos;

– Sou músico e dramaturgo. Estou no grupo há três anos, ah me chamo Marcos!

– Eu sou a Graciela. Cuido do figurino e cenografia. Estou no grupo há trinta anos;

– Eu sou Pedagoga e estou no grupo há quase 1 ano, um pouco mais de um ano, ou seria um ano?! E me chamo Angelita;

– Me chamo Paula. Sou professora de Sociologia e estudante de artes cênicas. Estou no grupo há três anos;

– Sou a Raquel. Arte educadora e estátua viva. No grupo há três anos;

– Sou tradutor. E estou no grupo há mais de três anos. Me chamo Daniel;

– Fábio. Sou estudante e assistente de palco. E no grupo, há três anos;

– Sou Gabriela. Sou cientista social e no grupo há três anos;

– Me chamo Diana. Sou professora de yoga e psicóloga. Estou no grupo há três anos;

– Sou funcionário público. Famoso “tio” de escola. Estou no grupo há três anos. Sou o Marcelo.

– Eu sou cenógrafa e estou no grupo há três anos. Sou a Ângela;

– Felipe. Eu sou estudante de artes cênicas e estou no grupo há três;

³ Os nomes compartilhados são fictícios, com exceção do nome do César, Graciela e Neri.

– Meu nome é Vitor. Estou no grupo há vinte e cinco anos. Fiquei afastado, mas agora voltei para dar uma força. Ah, eu sou professor do estado.

– Eu cuido da parte da iluminação. Fiz parte do grupo durante trinta anos. Trabalho profissionalmente com teatro. E no momento veio aqui para ajudar. Sou o Carlos.

– Eu sou proletariado da arte. E estou no grupo há mais de três anos. Sou da produção e me chamo Sergio.

– Sou atriz, me chamo Lana. Faço parte da produção e estou no TUOV há mais de três anos.

– Cuido da preparação corporal do grupo, vim para somar também. Fiz parte durante muito tempo do grupo: “Ventoforte”⁴. Sou atriz e dançarina. Me chamo Clarisse.

– Eu tenho 53 anos de grupo. Estou aqui desde o começo. Sou advogado formado pelo Largo São Francisco. Trabalhei durante muitos anos em uma multinacional alemã. E aqui, o meu negócio não é falar, é fazer! Sim, vocês já sabem, me chamo Neri.

Posteriormente à apresentação individual o coletivo bate palmas, conseqüentemente, o público segue o mesmo movimento, o qual aquece as mãos e produz um ritmo afetivo.

Durante as apresentações do espetáculo, nos sentimos motivados a falar sobre nossas experiências e processos com o grupo. Possíveis “protocolos” despençam, proporcionalmente, com a nossa emoção presente.

E o faz de modo coletivo, decidindo e atuando em grupo, buscando socializar sua experiência, sua trajetória e seus procedimentos de criação, contemplando o uso do educar e o de divertir. Envolvido e provocado ao mesmo tempo, o espectador tende a reconhecer sua história e a mobilizar-se para interagir com a realidade. Nessa proporção artística, o grupo também se transforma de modo dialético, reafirmando a cultura popular tradicional como valor de reconhecimento e aproximação dos indivíduos na sua história social (CARLETO, 2009, p.16).

A pesquisa baseada nas artes é uma possível epistemologia que contempla o apropriar-se de outros tipos de olhares. Olhares que reconhecemos no artístico e que nos permite vislumbrar, que reflete a “pesquisa viva”, no seu percurso e durante o

⁴ Fundado em 1974 pelo diretor Ilo Krugli, o grupo de teatro Ventoforte desenvolve seu trabalho principalmente no teatro infantil na relação com as culturas populares da América Latina.

processo, e não somente uma estruturação baseada em dados coletados e suas verificações (OLIVEIRA; CHARREU, 2016, p.374).

Epistemologia das Artes que possibilitem a apropriação do instrumental linguístico das várias expressões artísticas (pintura, escultura, desenho, música, teatro, dança etc.) para garantir aquilo que se pretendia favorecer: a livre-expressão (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2020, p.90.)

Essa pesquisa viva pulsa na escolha pelo pluralismo epistemológico, afinal refletir sobre a humanidade é mergulhar em um mar de incertezas, com o qual “dialogar” torna-se o principal verbo. Verbo que pretendo destacar nesta pesquisa, pois acredito que assim seja possível construir um conhecimento libertador e não criador de tensões e amarras. Construindo a partir do artesanato cotidiano de novas epistemologias.

Aparecer

Era algum sábado ensolarado, no mês de setembro de 2018. A caminhada do Metrô Armênia até a Rua Newton Prado parecia infinita. Passo pela Oficina Cultural Oswald de Andrade, nossa e agora, que lado seguir? Sigo em frente. Me sinto perdida, e atrasada. Acelero o passo.

O calor só aumenta, passo a esquina da padaria. Vejo um boteco com um espelho enorme e um gato sentado na porta. É estranho, mas interessante, queria parar, mas estou atrasada. Não posso me “queimar”, logo na segunda semana. Ufa, chego. Mas o portão está fechado. Comigo chega o ator que vai ministrar a oficina de interpretação. Ele deve ter 1,75 cm de altura. Olhos brilhantes e poucos cabelos. Não sei o que dizer para ele. Sei que ele foi da Cia. São Jorge de Variedades e que é um ator e profissional muito bom, ele é conhecido como Jorge.

Fico mais envergonhada por não ter assunto. Falamos do tempo. Eu só disse que iria pesquisar o grupo, mas não entrei em detalhes. Ele disse que estava em cartaz no Centro Cultural São Paulo (CCSP). O César chega, e não lembra muito de mim, conto o meu motivo por estar lá novamente, em seguida ele descreve a história do TUOV:

– Eu e o Neri começamos em 1970, no Centro Acadêmico 11 de Agosto da Faculdade de Direito do Largo São Francisco da Universidade de São Paulo-USP, encenamos *O Evangelho Segundo Zebedeu*, com a direção de Silnei Siqueira.

Pergunto sobre Siqueira:

– Ele já faleceu, não me lembro quando, mas faz pouco tempo. Foi estudante de Direito, da Mackenzie, e fez EAD (Escola de Arte Dramática). Encenamos essa peça num circo montado no Parque Ibirapuera.

– Mas ele continuou no grupo?

– Não, ele saiu do grupo após *Zebedeu*. E com a nova diretoria do Centro Acadêmico XI, no ano de 1973, nossa relação com o Centro Acadêmico não teve continuidade. Alguns saíram e outros chegaram. Os que entraram eram oriundos do Grupo Teatro Casarão.

– Me fala mais sobre esse Grupo, por favor, César.

– O Casarão surgiu em 1967 em uma casa na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio. O espaço era abandonado e um grupo ocupou para criar um Centro Cultural.

Busquei saber mais sobre o Grupo de Teatro Casarão, mas encontrei poucas informações. Entre elas que nesse espaço pesquisava-se formas de efetivar um possível teatro popular, com isso foram realizados laboratórios de experimentação e pesquisas. O grupo orientava e estimulava a criação de núcleos descentralizados com o objetivo de democratizar o fazer teatral. Além das apresentações com acesso do público, de forma livre e gratuita, inclusive sem bilheteria e porteiro na porta. As seções eram lotadas e sempre com a presença de debates com convidados, como: Gianfrancesco Guarnieri, César Boal, Jefferson Del Rios, Silnei Siqueira, Lauro César Muniz, Sadi Cabral e Celso Nunes. No ano de 1971, com a demolição do casarão pela prefeitura, o grupo divide-se, uma parte junta-se ao que se tornaria Teatro União e Olho Vivo e outra forma o grupo Barraco de teatro (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017)

– César, por que o nome União e Olho Vivo?

– Esse nome foi dado também para a escola de samba na montagem Rei Momo em 1973. Nesta montagem estava eu, o Neri, Giroldo e a Lúcia.

Ele respira fundo e prossegue:

– União e Olho Vivo era uma expressão usada por D. Pedro I (personagem da peça Rei Momo) para saudar seus amigos. Naquela época fazia parte da encenação recolher os votos pelos quais os espectadores davam suas notas e elegiam suas

escolas de samba favoritas. Era possível por essas notas ter noção da aceitação ou não da peça. Havia observações sobre o espetáculo apresentado junto com os votos. Das observações escritas surgiram a ideia de elaborar uma pesquisa sobre a peça, o grupo, os conhecimentos de teatro pelo público, a situação do bairro etc.

O fazer teatro e a orientação de mundo só pode ser realmente compreendida na unidade dialética, entre subjetividade e objetividade. Assim entendida, a orientação no mundo põe a questão das finalidades da ação ao nível da percepção crítica da realidade (FREIRE, 1987, p.35).

– Por que você não participou das oficinas? – perguntou-me César.

– Eu não soube das oficinas e trabalhava nos fins de semana.

As oficinas mencionadas foram realizadas no ano de 2017 em virtude do projeto TUOV 50 Anos, com apoio do programa de Fomento ao Teatro de São Paulo. O objetivo era realizar um novo espetáculo sobre o bairro do Bom Retiro com o elenco antigo e com os novos participantes, introduzidos a partir das oficinas. Além da organização da Exposição TUOV 50 Anos – Em busca de um teatro popular, com curadoria de Alexandre Benoit e o Relato TUOV 50 anos com a participação dos seguintes grupos de teatro da cidade de São Paulo: Brava Cia, Companhia Antropofágica, Companhia do Feijão, Companhia do Latão, Companhia São Jorge de Variedades, Levanta Favela e o artista Luís Mármora, interpretando peças do repertório do TUOV (TUOV, 2010).

Durante a conversa com César, mais escuto do que falo. Após trinta minutos o resto do elenco chega, praticamente juntos.

Todos do elenco se organizam em uma roda, menos o Neri. Eu fico sentada em uma cadeira, observando.

O Jorge chama-me, insiste para eu participar da oficina. Dois outros atores me chamam também. Incluo-me na roda.

Cada um faz massagem no pé do colega do lado direito, e recebe massagem no pé esquerdo. Depois alteramos. Jorge pergunta, docemente, massageando o meu pé com força:

– Como está sendo o processo do espetáculo para vocês?

Surgiram as seguintes afirmações:

– Queria participar das decisões;

– Temos liberdade para falar, mas poucas coisas são consideradas;

– Temos pouco tempo e não temos muita coisa;

- Sinto falta de experiências corporais;
- Queria ter mais autonomia;
- Menos discussões e fazer mais;
- Estou preocupada com o tempo;

Em seguida, em duplas e com os olhos fechados, cada um percorre com as mãos o caminho das costas do outro. Após essa experiência, Jorge pede para que seja feita uma roda e diz:

– Cada um vá para o meio da roda e destaque a parte do corpo que sente mais vergonha.

Esse momento é feito em uma rodada e depois narrado o seguinte comando:

– Construa narrativas por esses membros do corpo de vocês. Com começo, meio e fim. Considere os fluxos de energias corporais como se configurasse e desconfigurasse os membros escolhidos. E só pare, quando achar necessário.

A questão do poder mágico da narrativa e a maneira como esta provoca um envolvimento que transcende a própria combinação das palavras ou a composição do enredo. O lugar de onde ela é anunciada, a pessoa que a emite, os símbolos que subjazem a situação da exposição são muito mais significativos e imprescindíveis para se fazer uma avaliação conjunta e complexa do que seja esse sistema de narrativa (SEVCENKO, 1988, p.120).

As narrativas se constroem por palavras, mais também de diferentes formas, sem necessidade da construção discursiva. O teatro, a dança, a fotografia e o audiovisual movimentam outras narrativas, sem necessariamente o uso de palavras.

A proposta da vivência com o Jorge foi a construção narrativa pelos corpos. O próprio e o do outro, como uma relação dialogante no silêncio sonoro.

Criar

Após esse primeiro contato, foi lido, em sequência, o borrão do espetáculo. A partir dele foi delegada a seguinte missão para o dia seguinte (domingo): trazer uma cena que dialogasse com o borrão. Esta cena não seria narrada, e sim dirigida por cada ator. Ou seja, cada integrante do coletivo conheceria a cena do colega na própria ação cênica.

A dramaturgia seria contada na ação, com e pelo ator, diretor e dramaturgo. Em síntese, criando cenas em sequência, sem explicações, porém sendo dirigidas. Cada um no seu momento. Criando e experimentando outros papéis possíveis, dentro do jogo cênico.

Criação, aventura, sede do infinito, integralidade da pessoa, todas as coisas que fazem apelo mais aos sentimentos do que a simples razão. Mas, coisas que estão sintonizadas com ambiente geral. O verdadeiro imaginário da época. (MAFFESOLI, 2010, p.51)

Figura 30 Oficina realizada na entrada do TUOV. Foto: Graciela Rodriguez

Foram dez experimentos cênicos em que todas e todos estavam envolvidos em diferentes horizontes, destacando que todos tivemos, de certa forma, acesso a outras perspectivas, como na direção dos colegas, atuando para os colegas dirigirem e, não menos importante, registrando através de fotografia e filmagens todas as percepções encarnadas.

Vale pena neste momento referenciar o ator, Professor Doutor da Universidade Federal de Uberlândia e membro do coletivo Teatro da Margem Narciso Telles:

Na situação de todo homem: como sujeito encarnado, estou exposto ao outro, assim como o outro está exposto a mim mesmo, e me identifico a ele que fala diante de mim. Falar e ouvir, ação e percepção só são para mim operações completamente diferentes quando reflito e decompouho as palavras pronunciadas em “influxos motores” ou em “momentos de articulação”, as palavras ouvidas em “sensações e percepções” auditivas (TELLES, 2008, p.23).

Esta citação dialoga com o filósofo Merleau-Ponty (1999, p. 6) sobre a profundidade que envolve o campo da percepção. A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles.

Nos experimentos cênicos o passado, presente e futuro se encontram pela corporalidade das atrizes e atores. É um encontro que permeia pelas percepções de mundo pelas relações com o Outro.

O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não “habita” apenas o “homem interior”, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 6)

As cenas tinham como inspiração a leitura do *Borrão Bom Retiro Meu Amor*. No entanto, não foi estipulado um formato, duração e obrigatoriedade de elementos do próprio borrão. Porém os seguintes elementos do borrão apareceram nas propostas cênicas: os movimentos imigratórios, as oficinas de costura, “cracolância” e principalmente improvisos na rua.

A prática teatral, assim desenvolvida, possibilita que os participantes expressem, de diferentes maneiras, os seus pontos de vista, fomentando a capacidade de manifestarem sensações e posicionamentos, tanto no que se refere ao microcosmo das suas

relações pessoais, quanto no que diz respeito às questões da sua comunidade, do seu país e do mundo. (DESGRANGES, 2006, p.88)

O alicerce do improvisado são os processos de criação, os quais ultrapassam as fronteiras fixas e deslocam conceitos e ideias para um limiar que permite o entrecruzamento, gerando diferentes maneiras de ver e de perceber os lugares comuns (NOY, 2014, p.242).

Criar envolve ativar as válvulas da imaginação. O imaginário é relação dialógica e recursiva do homem com o meio – vai deslocar a relação da “matéria-imaginação” para a relação tríplice “matéria-sensação-imaginação” (DURAND, 1989, p. 29).

Estar

Após um mês, indo todos os fins de semana, participando das reuniões e leituras do borrão, fui acompanhada do meu “caderninho”, porém os olhares para ele eram de censura, com isso optei por ter uma relação clandestina com um diário.

Na quarta semana, conversando com César, durante o intervalo na cozinha, ele lançou junto com uma fatia de mortadela e pão as seguintes perguntas:

– Você não quer fazer parte do grupo? Mas precisa vir todo o sábado e domingo. Você tem interesse? Se sim, me dá seus dados que vou preencher no nosso caderno de registro. Espere, ele está em casa, semana que vem eu trago e você me dá seus dados.

Eu nunca vi o caderno de registros. Não houve nenhum anúncio sobre a minha nova situação. Sinceramente, eu não pensei muito sobre o assunto, fui movida pelo sentimento de pertencer àquele grupo, que por ora admirava.

Aos poucos, todos souberam da minha situação. Mas eu não me sentia pertencente ao grupo. Iniciei o questionamento, que título como questionamento da dúvida, com cada um, separadamente:

– Não é melhor eu só acompanhar? Vocês já estão no processo. Eu acabo de chegar, não é justo para o grupo!

O convite para fazer parte do grupo, provavelmente, aconteceu porque entrelaçam entre si o trabalho de pesquisa participante – de acompanhar cotidianamente o grupo – com o critério de participação do grupo que é ligado à presença cotidiana. No entanto, esse critério nunca foi verbalizado.

O costume, nesse sentido, é o não dito, o “resíduo” que fundamenta o “estar junto” (MAFFESOLI, 2014, p. 22). Maffesoli denomina isso de centralidade subterrânea ou potência social, em contraposição a poder.

Encontrar

Ela e ele vêm do Peri Alto, ele de São Miguel Paulista, ela de Santa Cecília, ela da Vila Mariana, ela do Jardim Patente, ela do Butantã, ele do bairro do Limão, a família vem do Bixiga, ela da Freguesia do Ó e ela vem de Embu das Artes. Transfiguramo-nos em linhas motoras flexíveis, corredoras de encontros. E no galpão de um teatro, beirando o rio Tietê, que a forma redonda deve se constituir.

Transformar linhas flexíveis transfiguradas em uma estrutura arredondada, sem arestas, com todos na mesma distância, poderia ser uma tarefa fácil, mas não é. Somos humanos, podemos nos transfigurar em diferentes formas, mas exatamente por correr fluidos vivos em nossos corpos, que essa transfiguração não se constitui mecanicamente. É necessário conectar-se com o todo, e ao mesmo tempo encontrar o lugar de cada um na cena.

Nas mãos da comissão de dramaturgia um texto se estruturando para ser apresentado semanalmente para o grupo. Desta forma, o grupo deveria construir coletivamente as cenas. Ou seja, transformar linhas flexíveis transfiguradas em círculo.

Essa possível forma de construir uma obra artística na linguagem teatral é muito comum no que se denomina teatro de grupo

O chamado teatro de grupo mostrou-se uma coordenação artística bastante eficaz na produção teatral, percorrendo caminhos de ampla liberdade e cooperação entre seus criadores. E mais: ampliou o campo de aprendizado artístico a partir da confrontação de ideias, procedimentos, propostas e desafios de suas individualidades artísticas. Mais, tornou-se um poderoso campo pedagógico onde, utilizando-se a significação radical do termo “pedagogia”. (ARAUJO; GOMES, 2020, p. 42).

Grupos com novas inspirações artísticas, de organização e pensamento que contradizem as tradições hierárquicas e mecânicas para produzirem um espetáculo teatral são denominados atualmente como teatro de grupo. Esses coletivos que em seus processos alternam-se continuamente as funções de mestre e aprendiz no

embate artístico como companheiros de criação, talvez seja o maior ganho do teatro de grupo e explique sua permanência e sua eficiência estética (ARAÚJO; GOMES, 2020, p.42).

Cada processo de criação é compreendido de diferentes formas. Não é uma ciência exata que se sintetiza pela soma das contribuições de cada integrante do grupo. É mais complexo que isso. O caminho não é uma substância, mas um fenômeno de auto-eco-organização extraordinariamente complexo que produz autonomia (MORIN, 2005, p.14). Demanda-se facear a complexidade, e não disfarçar ou negá-la.

A dificuldade do pensamento complexo é que ele deve enfrentar o emaranhado (o jogo infinito das inter-retroações), a solidariedade dos fenômenos entre eles, a bruma, a incerteza, a contradição. solidariedade dos fenômenos entre eles, a bruma, a incerteza, a contradição (MORIN, 2005, p.14).

Diante disso, os processos de criação podem ser emparelhados à teoria dos sistemas (MORIN, 2005, p. 19). Como no caso do sistema aberto, na sua troca constante com o meio exterior, “se equilibrando em um eterno desequilíbrio”. O objetivo surge por meio da auto-organização que sempre vem a incorporada pelo desejo de autonomia, complexidade e individualidade. Fatores esses que também estão imbricados nas ações criativas.

Termina-se por aqui a fase de preparação para a criação do espetáculo. Fase construída por oficinas de canto e de preparação de atores. Além das leituras das peças anteriores do grupo, do livro em Busca de um Teatro Popular e pesquisas sobre o bairro do Bom Retiro. O próximo capítulo será configurado no desenvolvimento da peça *Bom Retiro Meu Amor Uma Ópera Samba*

CAPÍTULO 2

"O ESPETÁCULO BOM RETIRO MEU AMOR ÓPERA SAMBA"

Bastidor que transpira

Conforme o projeto do Fomento, foram 20 apresentações na sede do grupo que fica localizada no bairro do Bom Retiro. A estreia ocorreu em 2018, no final do mês de dezembro, as outras 19 apresentações se deram no ano de 2019, entre os meses de janeiro e fevereiro. Ainda em 2019, no mês de julho, foram realizadas duas apresentações na Casa de Cultura Santo Amaro, no bairro de Santo Amaro, e a temporada no TUSP – Teatro da USP (Centro Universitário Maria Antônia), do dia 03 a 18 de agosto, localizado no bairro de Santa Cecília, na cidade de São Paulo.

Entre temporadas e apresentações, os ensaios continuavam aos sábados e aos domingos. No dia das apresentações chegávamos mais cedo para conversarmos sobre a apresentação do dia anterior, e posteriormente ensaiar, considerando sempre aquilo que poderia ser aprofundado em relação à apresentação do dia anterior. O objetivo dessa prática, conforme afirma o diretor Tarifa, é atingir camadas mais profundas da prática cênica, buscar aperfeiçoar, ir além e, essencialmente, “expandir o coração”.

O leitor deve se perguntar: sim, mas como? Não há uma resposta para isso. E exatamente essa que é a profundidade, não existir respostas. É interessante refletir que essa “martelada” na cabeça nos inspira a conversar com o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty nas suas reflexões sobre corporeidade:

Tenho consciência de meu corpo através do mundo, que ele é, no centro do mundo, o termo não percebido para o qual todos os objetos voltam a sua face, é verdade pela mesma razão que meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos têm várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo (MERLEAU-PONTY, 1999, p.122).

É o corpo da atriz e do ator que é exposto na cena. Corpo que está sempre em relação; com a plateia, com as outras atrizes e outros atores e, sobretudo, com ele mesmo. Olha em torno, se olha. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo (MERLEAU-PONTY, 1999, p.14).

Interpreta-se que essa profundidade se relaciona com a percepção corporal assumida. Que é tomado, portanto, entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro (MERLEAU-PONTY, 1999, p.14).

O dia é 25 de agosto, e na roleta dos dias da semana no ano de 2019 é o sábado que ganha forma, ou melhor, ganha temperatura. Alta temperatura. Os sábados quentes garantem andanças, passeios, encontros, viagens etc. E principalmente vontade. Nos sábados quentes as mensagens de WhatsApp proliferam-se em chamados para confluências:

- Bora ir para o Ibirapuera?
 - Hoje tem Samba da Elis, vamos?!
 - Mana, hoje tem almoço no Armazém do Campo!
 - Vamos para praia?
 - É aniversário da Manoela, vamos nos reunir?
 - Amiga, vamos para o CEPEUSP?
 - Eu vou à feirinha do Ponto de Cultura do Butantã, bora?
- E a resposta é uma só...
- Queria muito, mas não posso. Tenho ensaio lá no Bom Retiro ☹
 - Puts, e já tô atrasada! Bjs

Saio da cidade universitária com o ônibus da linha 8022-10 (Sentido Terminal Metro Butantã). Na Luz, transferência: do amarelo para o azul. No caminho como uma tapioca. A transição tem forma de escadas rolantes com seus muitos degraus. O tempo avança. O atraso também. Já são 15 horas, passo pelo portão da estação azul, entre CPTM e metrô azul, desço as escadas, e a porta do trem se abre. São 15h10. É ridículo, estou a uma estação, mesmo assim me sento.

Olho em volta, estão todos muito sérios. Poxa, mal deu para descansar as pernas e já cheguei à estação Tiradentes. Subo as escadas, são 15h15 e olho a exposição: “Cidades Invisíveis”. Uma vontade de entrar! Estou atrasada, não posso. Saio da catraca, sempre fico confusa: direita ou esquerda? Ah, a lanchonete das coxinhas, me guio por ela. Saio na saída perto da banca das coxinhas. Mais um lance de escadas. Saio e o sol me seduz. Continuo, agora serão 20 minutos de caminhada turbinada. As “batatas da perna” doem, o suor escorre. As quadras se alongam, e assim vai aumentando meu suor. Chego com a respiração ofegante. Olho em torno e o galpão está com as portas abertas, mas estão todos arrumando as coisas para o

nosso ensaio antes do espetáculo. Cada um é responsável por organizar seu figurino e objetos cênicos.

Sinto um frio na barriga. Clarisse chega por trás de mim. No seu olhar percebo que ela sente a minha aflição. Sinceramente não sei por que estou assim, simplesmente estou! Ela segura as minhas mãos com força e me olha nos olhos. Ela tem cabelos brancos longos, vestida com um vestido longo e branco. Em segundos, os seus cabelos e roupas somem. Só consigo escutar a sua voz e sentir a suas mãos. Falamos sobre a vida, a morte e os sonhos que nos afastam da morte.

Sem dúvida, seria desejável modificar o nosso olhar sobre as coisas e, modificado o olhar, amarrar a própria mão, tornar reto o andar dos pés cansados, e descobrir que o diálogo é a condição primeira do conhecimento: descobrir e descobrir-se no Outro (FERREIRA-SANTOS, 2005, p.3).

Figura 31. Concentração coletiva, minutos antes do espetáculo. Foto: Graciela Rodriguez.

Antes das apresentações, tentávamos sair para divulgar os espetáculos em torno do bairro, mas conseguimos poucas vezes devido aos imprevistos que surgiam.

Em razão do prazo estabelecido pelo Fomento, tivemos que realizar duas apresentações por dia, às 16h e 19h30, nos sábados e domingos, e somente uma sexta-feira. Essa limitação de dias e horários é porque no grupo há integrantes que estudam e trabalham no período noturno, por isso os possíveis horários de ensaios e apresentações eram limitados.

César sempre afirmava sobre a necessidade de sairmos com o megafone anunciando as apresentações para as pessoas do bairro, pois era uma tradição do grupo. Nas idas aos bairros antes das apresentações, alguns atores e atrizes faziam um cortejo chamando os moradores e transeuntes para assistirem às apresentações. Houve dois dias da temporada no bairro do Bom Retiro que o próprio César foi acompanhado do Gilson, o seu cuidador, e anunciava:

– Atenção! Atenção, povo da rua, povo da lua. Hoje teremos o espetáculo: “Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba, na rua Newton Prado, 766! O espetáculo é gratuito! Venham, Venham!

A grande preocupação de César é que a linguagem do espetáculo seja compreensível para todo o público, para todas as idades, classes sociais, gênero e, em especial, para os moradores dos bairros. E sobretudo para as pessoas que chegam ao teatro pela primeira vez.

Sem desprezar o que o teatro tem de lazer, porque o lazer é um direito de todos e não apenas dos favorecidos e dos poderosos, cremos que Teatro Popular será o escrito e montado por elementos populares, com tema em defesa de seus próprios interesses, apresentado num local popular a preços acessíveis ao poder aquisitivo da população do lugar (VIEIRA, 2018, p.122)

A essência do teatro popular é o envolvimento entre atores e atrizes com o público. Durante o espetáculo comungam do mesmo espaço físico e simbólico, respiram a mesma atmosfera, recebem praticamente os mesmos estímulos, veem-se, ouvem-se, trocam energia (SOARES, 2017, p.9). Destaca-se o acontecimento, isto é, o instante compartilhado. Não há transformação do teatro que se dê sem a efetiva participação do público (DESGRANGES, 2017, p.87).

O público do Teatro Popular União e Olho Vivo, nos anos de 2018 e 2019, nas temporadas no bairro do Bom Retiro, Santo Amaro e Consolação poderiam ser divididos em quatro grupos: artistas que atuam no Teatro de Grupo, antigos integrantes do TUOV, espectadores que acompanham o movimento de teatro de

grupo na cidade de São Paulo. E, por fim, moradores locais. Esse último grupo quantitativamente menor.

No entanto, para além do espaço da representação, são pessoas reais que moram em algum lugar, possuem uma ocupação, amigos e família. Desta maneira, falar de suas experiências no teatro é também falar de suas experiências de vida. Ou seja, falar da experiência da “pessoa”:

A noção de pessoa se caracteriza como esta construção cotidiana, provisória e paradoxal, que se dá no embate entre a pulsão subjetiva em sua vontade de transcendência e a resistência concreta do mundo em sua facticidade, opacidade aos nossos desejos e vontades. (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2020, p.132)

Figura 32 Recebendo o público no lado de fora do Galpão. Foto: Graciela Rodriguez.

A compreensão do teatro popular perpassa a contextualização social, econômica e política dos grandes centros urbanos. Considerando o teatro na sua completude, com as figuras do público e suas possibilidades de acessar os bens culturais em determinado tempo e espaço:

A possibilidade de acesso a bens culturais, sem uma política pública efetiva e continuada, parece ter poucas chances de se efetivar. Penso

que é preciso colocar a experiência do teatro, do cinema, da música etc., nas práticas culturais desde a primeira infância (CARNEIRO, 2016, p.73).

Uma potente iniciativa de facilitação do acesso à cultura é através de políticas públicas específicas. Um dos exemplos de projeto nesse âmbito foi o Formação de Público articulado na cidade de São Paulo entre os anos de 2001 e 2004 pela gestão municipal, antes mesmo da criação da Lei de Fomento ao Teatro. O projeto consistia em formar estudantes das redes públicas de ensino com a linguagem teatral. Havia “monitores” que atuavam nas escolas como mediadores, iniciando os alunos e as alunas no entendimento dos elementos teatrais e, posteriormente, acompanhando em idas ao teatro João Caetano para assistir as peças em cartaz. Segundo dados da Secretária Municipal de Cultura, o Projeto Formação de Público no ano de 2001 atingiu 34 mil pessoas e, em 2002, em torno de 123 mil (CARNEIRO, 2016, p.78).

O projeto Escola em Cena realizado pela Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE) conduzia estudantes para espetáculos teatrais, fornecendo para as escolas materiais de apoio para auxiliar os educadores na mediação com os alunos, antes e depois de assistirem as peças. O período do projeto foi de maio 2011 a dezembro de 2014.

Cabe destacar que os projetos de formação de público são importantes para fomentar a cultura cênica nas cidades. No site da Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE) há depoimentos de professores e alunos sobre a experiência do projeto Escola em Cena, infelizmente já finalizado. Segue um trecho do comentário do professor Márcio Anísio Bilancieri, da cidade de Bauru, São Paulo- SP:

Os alunos da 5ª A tiveram que aguardar para que pudessemos ser chamados. Neste período ficamos na área de recreação. A expectativa era tão grande que os alunos perguntavam a todo instante sobre o teatro, mesmo porque o nome da peça já dava uma dica do que vinha por lá. Entramos na sala e os alunos se distribuíram nos lugares do teatro. Apagaram-se as luzes e se deu início a peça. Foi muito divertida, interativa e instrutiva ao mesmo tempo. Pudemos trabalhar em sala o tema da peça e o que poderia ser acrescentado a mais; foi feita uma crítica pessoal da parte de cada aluno. A profa. Júlia, de artes, desenvolveu em sala de aula elementos que podem ser aplicados a uma peça de teatro. Podemos observar que vários trabalhos estavam de acordo com o que a professora ensinou e com a peça. Agradeceram e querem que tenham mais teatro para eles. (http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/escola%20em%20cena/Sua_Experiencia.aspx?menu=56&projeto=4, data de acesso: 19/06/2020).

São importantes as políticas públicas para formação de público para o teatro popular brasileiro. No entanto, como foi exemplificando anteriormente, a partir de uma perspectiva processual, para além do objetivo de um resultado, ou seja, de assistir a um espetáculo.

Em suma, além das relações mobilizadoras que fazem um espetáculo acontecer (público e plateia), existem múltiplas relações durante os processos nos projetos citados, que entrelaçam os diversos conhecimentos, ultrapassa a fragmentação e delimitação e, essencialmente, saúda o presente.

Nestes casos, o espetáculo pode ser uma faísca que possibilita infinitos caminhos para a construção de um pensamento “ecologizante”,

“Ecologizante” no sentido em que situa todo acontecimento, informação ou conhecimento em relação de inseparabilidade com seu meio ambiente – cultural, social, econômico, político e, é claro, natural. Não só leva a situar um acontecimento em seu contexto, mas também incita a perceber como este o modifica ou explica de outra maneira. Um tal pensamento torna-se, inevitavelmente, um pensamento do complexo, pois não basta inscrever todas as coisas ou acontecimentos em um “quadro” ou uma “perspectiva”. Trata-se de procurar sempre as relações e inter-retro-ações entre cada fenômeno e seu contexto (MORIN, 2003, p.25).

Já nas palavras de Paulo Freire, só o diálogo comunica. E quando os dois polos do diálogo se ligam assim, com amor, com esperança, com fé um no outro, se fazem críticos na busca de algo. Instala-se, então, uma relação de simpatia entre ambos. Só aí há comunicação (FREIRE, 1967, p. 107), constituindo assim relações e inter-retro-ações.

“Vamos, fazê”

Pelas definições do Bom Retiro Meu Amor. Primeiro Borrão (2017). O início do espetáculo seria o encontro de dois blocos carnavalescos: “Bom Retiro” e “Barra Funda”. O público seria dividido em dois grupos para acompanhar os integrantes de cada Escola, passando por lugares simbólicos da região: Estação da Luz, Oficina Oswald de Andrade, Casa do Povo, Parque do Gato, Gaviões da Fiel, Memorial da Resistência e Pinacoteca.

Historicamente o grupo já se apresentou em aparelhos culturais, praças, escolas, igrejas, casas paroquiais, circo, clubes esportivos de várzea etc. O coletivo percorreu sua caminhada se apresentando em festivais nacionais e internacionais. Na França, Itália, Polônia, Portugal, Peru, Bolívia, Egito, Panamá, Nicarágua, Angola. Recebeu prêmios teatrais na França, Polônia, Cuba, Venezuela, Egito. E, no Brasil, o prêmio Shell de teatro.

Destaca-se nos discursos dos integrantes do grupo o desejo de atuar na rua. Nas histórias contadas por César e Neri as apresentações na rua esquentam as suas válvulas da memória. Existe um maravilhoso do cotidiano, o da teatralidade de nossas ruas, de nossas praças, que, obviamente, nem é percebido nem forçosamente vivido como tal, mas que não deixa de informar, e em profundidade, nossa relação para com outro (MAFFESOLI, 1998, p.166).

Contudo, devido à dificuldade de locomoção dos integrantes mais antigos e de uma parcela do público (formada por antigos integrantes) optou-se por realizar todo o espetáculo na sede do grupo.

Abrimos o portão vermelho. Saímos juntas e juntos do galpão do Teatro Popular União e Olho Vivo. Cada uma na sua posição e com os olhares dançamos com o público. Meu figurino pulsa de nervoso. Os olhos do público se conectam aos nossos figurinos, vozes e passos. Na entrada cantamos juntos:

Lalaiá, laiá, laia
 Laiá, lá, laiá, laia
 União, Olho Vivo, pé ligeiro
 Chegou o povo primeiro
 É no peito, é na raça
 É na rua, é na praça
 União, Olho Vivo, pé ligeiro
 Chegou o povo primeiro
 É com o pé, é com a mão
 É com a cabeça e o coração
 União, Olho Vivo, pé ligeiro
 Chegou o povo primeiro
 Independência ou morte
 Liberdade não se tira na sorte

União, Olho Vivo, pé ligeiro
 Chegou o povo primeiro
 É no peito, é na raça
 É com a cara, é na marra
 União, Olho Vivo, pé ligeiro
 Chegou o povo primeiro
 União, Olho Vivo, pé ligeiro
 Chegou!

O elenco de atores e atrizes não tem ninguém com formação em canto. Com isso, foi estipulado no projeto do Fomento a contratação de músicos de apoio e aulas de canto para atrizes e atores. Foi um mês de aulas de canto, fase que não acompanhei, por ter chegado depois. Porém, os exercícios propostos durante essa vivência eram repetidos em todos os ensaios, envolvendo: articulação, postura, respiração e afinação. Percebo que apesar das nossas limitações técnicas, o que mobiliza o público do TUOV, segundo depoimentos após os espetáculos, é a sensação de um canto com paixão, alegria e união.

Em todas as apresentações o frio na barriga e o arrepio no corpo foram meus companheiros. Porém, cada vez que eu olhava no fundo dos olhos do público, e sentia o sorriso dos meus companheiros e companheiras de cena, a minha voz se somava e brilhava. Criação, aventura, sede do infinito, integralidade da pessoa, todas as coisas que fazem apelo mais aos sentimentos do que à simples razão (MAFFESOLI, 2010, p.51). Considero essa experiência à luz das descrições de Merleau-Ponty (1999, p. 23):

Eu poderia entender por sensação, primeiramente, a maneira pela qual sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo. O cinza dos olhos fechados que me envolve sem distância, os sons do cochilo que vibram em minha cabeça indicariam aquilo que pode ser o puro sentir. Eu sentirei na exata medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objetivo e em que não me significa nada.

Figura 33. Atores e cantora cantando na parte externa do Galpão. Foto: Graciela Rodriguez.

O canto termina e um alívio domina meu corpo. Só agora consigo olhar para o público, os olhares são de parceria. São crianças, jovens e adultos de todas idades. Perco-me nos olhares e respiro fundo. E quando retomo novamente o ar, Neri anuncia com força e destreza:

Atenção! Atenção!
 Senhoras e senhores,
 Alunos e professores,
 Desempregados e trabalhadores
 Atenção! Atenção!
 Gente da rua, povo da lua!
 TUOV, TUOV!
 Todos - Noves fora nove!

Figura 34 Porta Bandeira Julieta e Mestre Sala Romeu. Foto: Graciela Rodriguez.

Neri- Mestre-Sala Romeu!!

Neri- Porta-Bandeira Julieta!

A principal constituição cênica do *Bom Retiro Meu Amor: Primeiro Borrão* eram as escolas de samba, todavia, no espetáculo o que permaneceu foram os elementos que, segundo Vieira, são imprescindíveis na concepção de cultura popular para o grupo, entre eles: o carnaval, o saci (símbolo do grupo), o futebol, o samba e a história de Romeu e Julieta.

Um dos grandes desafios para a criação do espetáculo foi elaborar uma narrativa que falasse do Bom Retiro, da história do grupo e que, além de tudo, tivesse os elementos populares para o coletivo Teatro Popular União e Olho Vivo.

A comissão de dramaturgia, composta por César, Luiza, Marcos e Daniel se reunia às quintas-feiras e trazia ideias e pequenos textos para a peça, isso porque a concepção dependia, também, da opinião de todas e todos do grupo durante os ensaios, aos sábados e domingos. Incluindo, principalmente, as contribuições de preparação corporal de Clarisse ao estimular as vivências corporais coletivas, mas que só eram possíveis durante alguns momentos dos ensaios.

Outro ponto importante a se evidenciar é a relação das atrizes e atores com os personagens. Na verdade, no coletivo um personagem não é designado pela direção, e sim “agarrado” por qualquer ator e atriz. Genuinamente, isso representa uma conquista em que a atriz ou o ator apropriam-se, no sentido de “tomar à frente” para

construir este personagem baseado em pesquisas e propostas de cena. Contudo, com Romeu e Julieta foi diferente. Segue a historieta que descreve esse momento:

A roda está formada e a ideia do cortejo como início do espetáculo é unânime. Mas como? O silêncio contamina a roda. Da roda surge:

– Se vamos trabalhar com carnaval, precisamos de uma porta-bandeira e de um mestre-sala. Eles podem receber o público, o que acham?

– Mas quem gostaria de fazer?

Ninguém se manifesta. Após alguns minutos que pareciam horas de silêncio, alguém se manifesta:

– Acho que poderia ser o Marcelo e a Diana, fisicamente eles representam as pessoas do bairro; Diana é descendente de japonesa, poderia representar os coreanos e o Marcelo, os bolivianos.

Silêncio novamente.

– Não sei, fico um pouco desconfortável. Como não sou coreana, nem descendente, acho um pouco falso. Afirmo Diana:

– Ah Diana, vamos tentar!

Um tenso silêncio habita o galpão. Até que alguém diz:

– Preciso fumar;

– Então vamos tomar o lanche, diz alguém.

Vamos para a cozinha às 17h30. Entre palavras, pão com mortadela, café e fumaças de cigarro, o tempo voa. De repente, alguém grita do teatro:

– Já são 18h15, vamos ensaiar, pessoal!!

Até todos se sentarem já são 18h30. O César quer conversar. Voltamos para a roda. Ele está preocupado com o tempo de duração do espetáculo e o conteúdo. Menciona que espetáculos populares não podem ter mais de uma hora de duração, e que também não podemos trazer “academicismo” para as cenas. São oito da noite. Alguns já mencionam que precisam sair. Eu e uma parte do elenco vamos para o bar da Japa, no Bom Retiro, e me parece que é lá que os devaneios ganham passos. Os pensamentos ganham o corpo das palavras, misturam-se. É um fluído aquoso; entre cerveja, cachaça, palavras censuradas e gotículas de reações faciais involuntárias. E assim, nos perdemos nas horas:

Aqui no cerne daquela que me parece a verdadeira *questão social*: a do apetite pela vida, do retorno ao imanentismo, do desfrute das

coisas. É com certeza tudo isto que está na origem do fosso cada vez mais profundo entre os que vivem este mundo, de maneira que acabo de descrever, e os que supostamente deve representa-lo e geri-lo (MAFFESOLI, 2007.p.50)

Figura 35. Elenco dentro do Galpão dançando e cantando a música: " Nossa Bandeira".

Entram dançando no galpão Neri e, logo após o mestre-sala e a porta-bandeira, seguidos pelos demais artistas. Sobre essa cena, preciso confessar que apenas uma foto e as duas linhas apresentadas, anteriormente, não cumprem o objetivo de apresentar com profundidade a primeira cena dentro do teatro. Inclusive, destaco que, para essa cena, não foi possível registrar uma historieta, pois ela não foi construída por palavras, exercícios cênicos, improvisos, técnicas etc. De fato, ela nunca foi discutida, e sim sentida, no seu ritmo, palavras, símbolos, olhares, lágrimas e

encontros. Encontros entre atores, atrizes, público e essencialmente com o ritmo da vida.

É o ritmo da vida do coletivo, pois a cada apresentação, uma energia diferente. Nessa cena, fomos mobilizados pelos encontros cantados e soletrados pela letra da música *Nossa Bandeira*. Entre abraços, olhares, “micro sambadas”, braços abertos. Encontros de que jamais me esquecerei:

Lembro-me do Neri sorrindo pelos olhos. Olhos úmidos de lágrimas que refletiam nos meus as centenas de vezes que esse homem – nesses cinquenta e cinco anos de grupo – esteve em ruas, parques, igrejas, teatros e galpões, sempre conectado com os outros, sentindo o ritmo da vida. O ritmo da vida de um corpo social:

O corpo social é um metabolismo vivo. E, como tal, tem variações, ritmos específicos, múltiplas acentuações. Entre eles, certamente, o chamado do enraizamento, o regresso para a origem. Será talvez este o mito do nosso tempo. Uma outra maneira de dizer um tipo ideal que nos move contra a vontade de nosso corpo (de nosso espírito) (MAFFESOLI, 2007, p.105).

E por isso que Neri, Angelita, Marcelo, Luiza, Gabriela, Marcos, Gabriela, Fábio, Graciela, Fátima, César, Vitor Clarisse, Tiago e Felipe continuam cantando a *Nossa Bandeira*:

Essa é a nossa bandeira
 Bandeira simples de uma só cor
 Vermelho, sangue (2x)
 Cortada pela Maria do Mangue
 A dobra cerzida pela Joana da vida
 Pano, áspero, grosseiro
 Algodão cru, brasileiro
 Bandeira feita pela mão de costureira
 Alinhavada por linha companheira
 E, olhando bem vai ser bordado
 O sonho, o sonho, o sonho que cada um quer ver sonhado
 O sonho, o sonho, o sonho que cada um quer ver sonhado

Com o canto da Barca dos Brancaleone do Bom Retiro adentram a cena. São imigrantes, artistas e desvalidos. Todos cantam e dançam:

Canta, canta, can..ta
Eu vou, eu vou, eu vou
Rema, rema, rema
Eu vou, eu vou, eu vou
Essa história é pra contar
Um território algum lugar
Um lugar, um Bom Retiro
Um Bom Retiro, um Bom Retiro pra ficar
Essa história é pra contar
Um território algum lugar
Um lugar, um Bom Retiro
Um Bom Retiro pra sonhar
Canta, canta, canta
Eu vou, eu vou, eu vou
Rema, rema, rema
Eu vou, eu vou

Figura 36. Cena da chegada dos Imigrantes. Foto: Graciela Rodriguez.

O texto da peça, publicado no formato de livro, descreve essa parte como: “eles entram dançando”. No entanto, esse momento é composto por muitas camadas. A cena é costurada por diversas linhas que possuem texturas, diâmetros e cores diferentes. Opera-se o imaginário entre atrizes, atores e público.

Este operador do imaginário, em seu aspecto formal, é a imaginação que, literalmente, “brinca” com as formas. É a imaginação mais abstrata que forma e transforma as figuras, configura e transfigura conjuntos inesperados. A imaginação formal é aquela que se distrai com a geometria fácil das superfícies. Literalmente, aquela imaginação que brinca com as formas e as fórmulas na abstração lúdica de um devaneio matemático-racionalista (ALMEIDA; FERREIRA-SANTOS, 2020, p.36).

Neste momento Neri é acompanhado por Romeu e Julieta, que deixam de ser o Mestre-Sala e a Porta-Bandeira, transformando-se em divindades. Destaca-se neles uma nova postura de enfrentamento do mundo.

Figura 37. Romeu e Julieta. Foto: Graciela Rodriguez.

Já a minha amarra é com a Paula. Ela pega de um lado e eu do outro um tecido azul com o comprimento de todo o salão. O nosso movimento com o tecido é das ondas do mar. Pois é entre os oceanos que homens e mulheres imigrantes enfrentam o percurso em direção ao “desconhecido”.

Entre eles e elas, nas suas costuras, um homem vestido de preto toca o seu bandolim e, do outro lado, um homem também vestido de preto, dançando com o seu violão. Entre eles: uma mulher que aquece o oceano com o seu canto preciso, potente e doce.

Esse “oceano” da cena pode ser considerado um microcosmo, ou seja, um mundo de contrastes, mas também de conjunto, organicidade e subterraneamente, com todos os fragmentos do heterogêneo (MAFFESOLI, 1998, p. 124-125).

Talvez seja assim que se pode apreender a globalidade da realidade social e natural. Não se trata de uma limitação, mas, bem ao contrário, de um alargamento do pensamento até às medidas do mundo em sua integralidade (MAFFESOLI, 1998, p. 182).

Do mesmo modo, a natureza e a cultura entram em interação, o microcosmo e o macrocosmo respondem um ao outro, e, no interior do mundo social, cada qual, segundo seus títulos e suas qualidades, encontra seu lugar na sinfonia humana. É para perceber tal organicidade, transgressora da unidimensionalidade moderna, que necessitamos de uma multiplicidade de “razões” sutis, capazes de perceber, ao mesmo tempo, a força interna de cada fenômeno e sua necessária conjunção (MAFFESOLI, 1998, p.180).

O barco em movimento de toada com três desvalidos segue, sob influência das ondas, em direção ao Neri. Da margem esquerda e margem direita surgem duas mulheres segurando suas malas.

Figura 38. Cena de chegada das imigrantes no bairro do Bom Retiro. Foto: Graciela Rodriguez.

Sob múltiplos impulsos, recuos e avanços, um homem conectado por uma cabeça de boi transcende o espaço. Agora, somos todos desvalidos, imigrantes, incorporados e artistas. Entendo essa cena descrita como a tensão de uma arquitetura pós-moderna:

De sua ambiguidade essencial, o complexo, o contraditório, o curto-circuito entre o passado e o presente, os vestígios das gerações anteriores, a importância da tradição pode ser considerada outras tantas formas de pontuação que permitem compreender esses novos modos de pensamento e maneira de ser (MAFFESOLI, 2007, p. 110).

Figura 39. Entrada dos imigrantes e do homem bom. Foto: Graciela Rodriguez.

Na busca por fotos para apresentar as minúcias da cena, eu encontro essa foto do boi em primeiro plano e me sinto conectada ao aprofundamento das narrativas do Boi para essa textura. E assim nasce mais uma historieta, porém diferente das outras que foram construídas durante a fase da pesquisa de campo, sendo esta composta da seguinte maneira:

No dia 17 de abril de 2021 às 15h18min mandei o seguinte áudio por WhatsApp para o Vitor, ator que faz o personagem do Boi:

- E aí Vitor, como você está? Me fala, como vai a saúde? Tá trabalhando muito? Sabe o que eu ia te pedir, mas claro quando você tiver tempo, é.... Pode ser um áudio, o que for mais fácil para você. Falando sobre como foi fazer o Boi. Sabe aquela parte que você fez, né. Você fez o Romeu, mas a parte que você é o Boi. O corpo do boi. O processo de fazer mesmo, o que você quiser falar. Vai ser muito importante para mim você falar sobre isso, tá bom. Obrigada, Beijo. Saudades.

O Vitor manda às 20h15min do mesmo dia o seguinte áudio:

- Para a criação do personagem busquei as memórias de infância. Rolou uma afetividade com o lance do boi. Moro numa região que foi criação de boi. Minha mãe contou muitas histórias de boi na minha vida. Minha mãe além de contar histórias de boi, ela é artesã, faz boi de barro. O Boi é uma figura muito simbólica para mim. Sempre participei do folguedo do boi. Busquei a experiência que eu já tinha e alinhei com o que o boi do espetáculo pedia. A música ajudou muito, fazê-lo em si. Exige do corpo. Exige muito condicionamento físico e consciência corporal. Foi um processo espontâneo, no qual eu fui criando, conforme a música, encenação e plateia. Daí que as coisas vão ganhando corpo. Exige muito do corpo o boi, apesar que você vai se condicionando conforme você vai fazendo. Na verdade, fazer o processo do boi, é fazer o processo do brincar mesmo. Busquei o brincar para fazer o boi, o brincar das brincadeiras populares, levei também elementos da capoeira.

Esse homem boi representa o folguedo do boi, que protagoniza o ciclo natalino, o ciclo junino e o ciclo carnavalesco no Brasil. Esses ciclos são compostos pela dança, pelo drama e pela música. E conforme a localidade, no território nacional, apresenta uma nomenclatura específica.

Na região norte, como *Boi Bumbá*, na Amazônia; na região nordeste, como *Bumba Meu Boi* no Maranhão; *Cavalo Marinho* em Pernambuco, *Boi Calemba* no Rio Grande do Norte e *Boi da Roça* na Bahia. Na região sudeste, *Bumba de Reis* no Espírito Santo; *Pintadinho* no Rio de Janeiro, *Vaquinhas* em Minas Gerais, *Boi de Conchas* em Ubatuba (São Paulo), *Carreiras de Boi* em Porto Ferreira (São Paulo) e *Boitatá* em Iguape (São Paulo). Na região sul com o *Boi de Mamão* em Santa Catarina e *Boizinho* no Rio Grande do Sul (TONETO, 2014, p.37).

Na cidade de São Paulo, no bairro do Butantã, o ritual da festa do Bumba Meu Boi acontece todo ano. Realiza-se em três fases: batizado (mês de junho), morte (mês de outubro ou novembro) e ressurreição no final da quaresma. Os fomentadores desses ciclos são maranhenses moradores da capital paulista

Entre esses fomentadores cabe destacar o músico, compositor, cantor, dançarino, ator, brincante, capoeirista e educador Tião Carvalho. Fundador do grupo de dança Cupuaçu, e um dos idealizadores, desde 1986, da festa de *Bumba Meu Boi* no Morro do Querosene, em São Paulo. A proeminência do boi na cultura popular brasileira é evidenciada por Carvalho no *Programa Bom Para Todos* na TVT em 10 de outubro de 2018:

Admiro tudo do boi, desse animal, porque ele nos dá tudo para nós brasileiros. Ele foi muito importante para todos os ciclos: ciclo da cana, do café, da borracha, Carregador do homem, isso sem falar, tudo do boi que a gente aproveita. Tudo do boi! Os chifres; as fezes para estrumo, para planta, farinha, defumador. O couro para instrumentos, tapete, imóvel, sapato, casaco etc. Nós, seres humanos admiramos muito esse animal. E o *Bumba Meu Boi* é uma forma lúdica de devolver toda a admiração por esse animal. Brincando sempre entre a gente. Ai, vem o ciclo: o batizado. E trabalhar essa morte, desprender e fazer tudo isso. No fim do ano o boi estará lá. Nós podemos estar lá, mas ele sempre estará. Relação com a fé! Cada civilização resolve essa questão homem e boi. Uma tourada, farra, festa do peão é um *Bumba Meu Boi*. Eu também tenho sempre algo que acrescento a brincadeira. Viva nossa civilização! Mesmo considerada arcaica temos o espírito de trabalhar com a música, dança, teatro, arte, artes plásticas, a beleza dos bordados e a relação da fé (CARVALHO, 2018)

Agora, a perspectiva altera-se, sou eu e Paula, o tempo é curto e estamos distantes, cada uma no lado oposto do teatro, mas precisamos juntas e sincronizadas levar o tecido para o canto esquerdo, para assim assumirmos, rapidamente, com a Raquel, o lugar dos desvalidos no barco. Pegamos canecas para tirar água de dentro do barco. O barco tem as formas do cansaço, do desgaste e do excesso de travessias.

Com os movimentos conscientes e intencionais do meu corpo conecto-me a um corpo estrangeiro, mas que está dentro de mim. Tenho a pretensão de me contaminar desses outros fluxos. E com essa metamorfose tornar-me a Angelita Desvalida.

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro (MERLEAU-PONTY, 2004, p.14)

Juntas, em sintonia, Raquel, Paula e eu estamos agachadas dentro do barco. Cada uma com uma caneca e, com nossas pernas, nuca, tórax, dorso, glúteo, abdômen e o quadril, fazemos movimentos ondulatórios como do mar.

Para o barco cada uma leva a sua dor. Eu termino de despejar a água no momento que a Paula chega. Meu corpo deve estar alinhado ao corpo da Raquel, que

está na frente da Paula. É o dançar do estrangeiro, da dor e do desconhecido. O visível é possível porque houve a busca pelo invisível de cada atriz. Em vez de se limitarem à restituição diversamente intensa do visível, anexam-lhes ainda a parte do invisível percebida (MERLEAU-PONTY, 2004, 36).

Enquanto isso, Marcos, que está em pé na frente do barco conversando com o Neri, que está sentado no seu trono, na margem do palco. Marcos, é o Corifeu.

Corifeu- Reunidos em torno da fome. Marinha dos Desvalidos é nosso nome. Caminhamos cansados. Eis a barca dos desesperados. Armados do nosso suor. Só miséria ao nosso redor.

Neri- Buscamos todos o paraíso!

Corifeu- Que é um inferno disfarçado

Neri- Fiquei atentos, juízo!

Corifeu- Nosso destino é desgraçado!

Neri- A união tem que ser mantida

Corifeu- Tão pesada foi a partida

Neri- Aqui não tem glória ou garantia

Corifeu- Mais pesada é a travessia

Neri- É preciso ser ativo! União e Olho Vivo!

Todos- União e Olho Vivo!

Ao dizer União e Olho Vivo, todas as atrizes e os atores olham para o Neri que atua como o Neri. Eu, Paula e Raquel ficamos com o corpo ereto dentro do barco, em seguida, respiramos fundo e em silêncio, pegamos o barco. Neste momento da travessia, todos estão com o olhar em direção ao Neri. Somos um corpo coletivo, de uma geração contemporânea do grupo, que vai ao encontro do Neri. Com os seus 53 anos de Teatro Popular União e Olho Vivo. Tudo serve para celebrar um estar junto cujo fundamento é menos a razão universal do que a emoção compartilhada, o sentimento de fazer parte. É assim que o corpo social se fragmenta em pequenos corpos tribais (MAFFESOLI, 2010, p.38).

Essas tribos pós-modernas, depois de terem sido objeto de uma conspiração do silêncio das mais estritas, quanta tinta não terão feito escorrer! Tudo ao mesmo tempo para relativizá-las, marginalizá-las, invalidá-las e, a seguir, negá-las. E, enfim, os próprios autores dessa negação afirmando que elas estão ultrapassadas. Estranha lógica! (MAFFESOLI, 2010, p. 31)

Nós carregamos o barco e o colocamos atrás do Neri. Nos cumprimentamos e posicionamos em um plano abaixo dele. Os outros desvalidos também vão se posicionando em diferentes planos. Nosso olhar é construído em travessia, entre o Neri e o público.

Neste momento, Marcelo, que é o narrador, conta um pouco da história da vida do Neri:

– Neriney Evaristo Moreira, 53 anos de TUOV, nascido na cidade de Diamantina de Ubá, com 20 mil habitantes. Era época de Elvis Presley e Ary Barroso na rádio. Oscarito e Grande Otelo no cinema. Trabalhou como engraxate para conseguir seu trocado e ir ao cinema. Em 1961, com 16 anos, veio com a família para São Paulo em busca de trabalho. Uma salva de palmas para Neriney Evaristo da Silva Moreira.

Durante a narração da sua história, os olhos do Neri brilhavam como os olhos daquele menino de Diamantina de Ubá. Um cheiro de vida tomava todo o galpão. O peso dos seus setenta e cinco anos de idade escorregavam pelo chão e um suspiro de juventude contaminava as nossas roupas de desvalidos.

Nós somos feitos de tempo e vivemos no tempo. Já não sabemos definir exatamente o que é o tempo. Somos como um atleta, que para dar um salto em frente, tem sempre que ganhar balanço num passo para trás. Somos a articulação entre memória, narração, experiência e subjetividade (BRAGANÇA, 2012, p. 99).

Mnemosyne, a deusa da memória, inspirava os poetas e os ajudava no reencontro com o passado, tornando-os, assim, imortais como o cosmos, pois pelos seus feitos poderiam ser lembrados por toda posteridade. Na Grécia antiga, o registro da memória afirma a possibilidade de continuidade, de luta contra a própria morte (BRAGANÇA, 2012, p. 99)

O elenco continua posicionado em diferentes planos, e após a narração sobre o Neri, com a curiosidade de uma criança e na velocidade de pipocas estourando, lançam-se as seguintes perguntas por todos os atores e atrizes durante a peça:

- O que faz um homem aqui sozinho?
- Isso aqui é um depósito? Um teatro?
- Tem trabalho para nós?
- Você mora aqui?
- Quantas peças você fez?

- Tem comida, pão com mortadela e tubaína?
- Todos – Tubaína!
- Quantas pessoas já trabalharam aqui?
- Quem é o chefe? Quem manda aqui?
- Quanto você ganha? O que ganham as pessoas com isso?
- A gente vai ter tempo para descansar, pra se divertir?
- Neri – Olha eu não sei conversar direito. Vamos fazê?

“Vamos fazê” expressa muito sobre a personalidade do Neri e a sua forma de convivência com o grupo em todos esses anos, ou seja, é uma expressão que reverbera uma filosofia de vida. Nas rodas de debate entre o grupo, as expressões mais presentes no seu discurso eram: “Vamo fazê” e “Eu tô sempre aprendendo com quem chega, eu aprendo muito com ocês. É o saber ser e o saber fazer (FREIRE, 2016). A preocupação de inter-relacionar ética e estética num contexto dialógico em que mestre e aprendiz troquem, incessantemente, de lugar, atualizando o arquétipo do mestre-aprendiz. (ALMEIDA&SANTOS, 2020, p.69). Relações típicas das culturas populares:

Cultura popular significa troca, é uma atividade lúdica, prazerosa, dinâmica; simultaneamente, aprendemos dos mais velhos da comunidade, transmitimos para as gerações mais novas, inserimos novos artefatos culturais, transformamos, somos transformados (CAZÉ & PAIXAO, 2009, p.7).

Com isso, compartilho uma historietta que carrega toda a dimensão dessa manifestação:

O combinado era chegarmos às 15 horas, mas acordei com as dores da semana e a lentidão dominou a minha manhã. Além de que, morar com outras pessoas, exige certos rituais, principalmente nos finais de semana, como tomar café, pão torrado, conversar sobre amores, trabalho, estudos e os tropeços da semana que acabam temperados com risos, debiques e mais café. Com isso, as horas levantam voo. Olho no celular e já são quase duas horas da tarde. Preciso me arrumar, mas acho também que preciso levar uma troca de roupa e nécessaire para dar um “tapa” no visual, afinal a probabilidade de “esticarmos” a roda de conversa para outros cantos é grande. Nossa, duas e quinze! Saio rápido e passo pelo Bandeirão Central da USP,

tenho o seguinte pensamento: “Que eu não encontre ninguém conhecido, pois senão vou me atrasar mais ainda”. Como rápido e com a cabeça baixa. Saio do Bandeirão, olho no celular, e no grupo TUOV do WhatsApp alguns dizem que vão se atrasar. Consigo uma carona com a Paula na estação Paraíso. Ah, como é bom não ter que andar a pé do metrô Tiradentes até o fim da Newton Prado. Chegamos!

O galpão estava vazio, mas o cheirinho de café nos chama para a cozinha. E lá estava Luiza, Diana, Caetano (filho da Diana), Marcelo e Fábio. Luiza diz que o Tiago avisou que teve um imprevisto e vai atrasar um pouco. Começa a trilha sonora, que, no caso, são as conversas que são desenhadas por ritmos, melodias, harmonias, timbres, texturas e formas.

Procurar o essencial no inaparente das aparências. Aquelas da vida cotidiana. Aquelas desses prazeres pequenos e pouco importantes que constituem o terreno onde cresce o estar junto. Não será isso a cultura? “Os aspectos que nos são mais importantes estão escondidos por causa de sua banalidade e de sua simplicidade” (Wittgenstein). Talvez seja a partir de um tal princípio de incerteza que será possível fazer um bom prognóstico. Quer dizer, ter a intuição dos fenômenos, essa visão interior que tanto falta à paranoia tão frequente entre as elites. Então o olhar penetrante irá permitir que se veja o núcleo fatídico das coisas. Fatídico porque não podemos dominá-lo. Ele vem de muito longe e não se deixa dominar pela pequena razão instrumental própria da modernidade. Núcleo arquetípico, cuja fecundidade é importante perceber. (MAFFESOLI, 2010, p.43)

O Tiago, nosso diretor além do César, acompanha o TUOV há tempos; participando de encontros, homenagens e ministrando oficinas. No ano de 2018 ele foi convidado para dirigir um espetáculo inédito e produto final da 31ª Edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Ele chegou no último fim de semana de agosto de 2018.

No final do dia foi o momento que nos reunimos no galpão. Tiago pegou um cavalete *flip-chart* com folhas grandes e brancas e pediu para que cada um argumentasse sobre quais elementos gostaria que estivesse na peça. Foram muitas folhas brancas ocupadas por frases que diziam: TUOV, operárias da costura, jogadoras do time de várzea, bolivianas, paraguaias, mulheres da luz, Cracolândia, Corinthians, pessoas em situação de rua, movimentos de imigração, os trabalhadores do Bom Retiro, a favela do Gato. Todos falavam muito, entre ideias e exposições, o escuro da noite chega e a queda de temperatura também. Neri estava num canto entre cochilos, olhares e quietinho a “moda mineira”, foi quando Tiago disse:

– E você, Neri, o que você sugere?

Neri levanta e olha com um olhar inocente e risonho para todos, respira, fala devagar e com a voz bem projetada, até parecia que estava atuando. Uma outra vibração domina o galpão e ele diz:

– Eu concordo com tudo o que vocês disseram, mas o que acho mesmo é que temos que fazê!

Tiago sorri, respira fundo e diz:

– Acho melhor continuarmos amanhã.

No outro dia Tiago chega e a primeira coisa que diz é:

– Acho que nesse momento é importante homenagear o ator que está no TOUV desde sua fundação, nunca ninguém fez isso. O que acham? Podemos ter outros elementos no espetáculo, mas acho bonito homenageá-lo

Todos concordam. Neri nega com a cabeça e sorri com os olhos.

Figura 40 O cortejo dos imigrantes que chegam ao Bom Retiro no início do século XX. Foto de Graciela Rodriguez

Seguimos com a peça, nós nos levantamos cantando o Baião dos Engraxates, e pegando os figurinos que estão em malas para compor os personagens imigrantes do início do século XX. Eu sou a Polaca. Essa cena é construída em cortejo, vamos seguindo para o lado oposto do palco. Cada personagem segue atrás do outro, mas o diálogo é com a plateia. Segue a música, cena e as falas:

(2x) Nós que viemos de longe buscar
Um pedacinho de terra!!

Narrador: Boa noite pra quem é de boa noite! Bom dia pra quem é de bom dia!
Bom Retiro pra quem é retirante, imigrante e amante!

Ferrovário: Os ingleses colocaram trilhos nesta nação. Eu sou maquinista, atravesso de Santos a Jundiaí, levando a riqueza desse país para exploração.

Costureira: Eu trabalho na tecelagem Anhaia. Falam que o maior distrito de São Paulo é o Bom Retiro! Cresce, cresce mais com imigrantes de toda parte.

Mascate: Bom Retiro? Quando chove fica cheio de canoas nas ruas e dá até pra pegar lambari na mão. E depois para limpar a casa você precisa da vassoura Salomão!

Polaca: Observo a rua através das janelinhas da Rua Aimorés. Vendo homens de todo tipo, procurando mulheres e até meninas.

Lavandeira: Bom Retiro? Eu lavo roupa das patroas inglesas e italianas aqui no Tietê, e meus meninos ficam mais pra cima num campinho de futebol na rua Amazonas. Davi, Jacob, Sarah! Vem almoçar!

(2x) Baião de dois e tutu
Que nós provamos aqui
Já não queremos mais voltar
Esse é o nosso lugar!

Do outro lado do palco é onde afirmamos que “esse é o nosso lugar”!

De repente, a Catadora chega com o seu carrinho de supermercado cheio de roupas e pedaços de tecidos, explorando o espaço e transitando entre o mundo do Neri e as entidades, e do outro lado do palco, o mundo dos imigrantes. segue o dialogo entre o Neri e a Catadora:

Catadora: Óia como tá mudado esse lugar, tem gente do bairro e gente nova.

Neri: Quem vem lá? Quem vem lá?

Catadora: Com licença, seu moço, vou chegando junto com vocês, sou uma Catadora aqui do bairro (olhando em volta). Esse lugar é mágico!

Neri: Isso era um ferro velho abandonado com mato e escorpião.

Catadora: E eu não sei? Mas isso foi antes solo de índio, gente bravia.

Saci (boneco- cantando): Çai, çai, açaiê. Amã, Amã, amamberá...

Neri: Quem tá cantando isso?

Saci (boneco): Sou eu, o Saci, ué! Chego que chego rodopiando no pé de um rodamoinho, ninguém me chamou mais eu vim de pirraça.

Neri: Mas esse Saci tá estranho, é pequeno assim mesmo?

Saci (boneco): Pequeno? Vou te mostrar pra ver se é peque....

Durante a temporada no Bom Retiro tínhamos que chegar na sede no período da manhã, com isso muitos foram os almoços coletivos nos botecos do Bom Retiro. Especialmente com a Raquel, que é a única da peça que tem um personagem fixo, a Catadora. Nós sempre dividimos os pratos feitos, aponto que ela foi a pessoa com quem mais dividi pratos feitos até hoje. Num desses almoços eu perguntei como foi o processo dela com o fantoche Saci, ela descreveu da seguinte forma:

– Então, minha relação com o Saci, acho que no começo tive muita dificuldade, até porque no começo ele não era um boneco de verdade. Ele era uma meia, então eu fui para a linha da loucura, né. Que é essa linha de você imaginar que está conversando com uma pessoa. A dramaturgia já tinha feito um texto relacionado ao Saci, e eu tinha que dialogar com esse texto, às vezes era muito difícil de acreditar realmente. Parecia muito que eu estava falando como minha mãe. O Tiago sugeriu que eu fosse conversar com o André⁵ sobre bonecos. Realmente para um boneco ganhar vida é preciso seguir alguns passos. Quando ele viu a meia achou que não iria funcionar para esse personagem. Disse que era muito melhor ter um boneco de verdade. Que ela, a Catadora, tivesse uma relação maternal. Até poderia ser um pouco mais dura, mas não muito agressiva, porque com o boneco você não pode ser muito agressiva, senão saí do lúdico. Então, eu fui criando essa relação que é de mãe e filho, mas com o boneco. Quando ele realmente apareceu, o boneco pronto. Aí sim, eu vi um menino, uma criança. E comecei a mostrar o Saci para outras pessoas. O Saci tem muitos estímulos! Os espetáculos se fortalecem junto com o público. É uma relação com três focos: sou eu, o público e os personagens. Essa relação foi sempre construída pensando na plateia e dialogando com os personagens. Pensando nesse menino que é levado, que está sempre saltitante, e tem que se manter vivo! Essa foi

⁵ Luiz André Cherubini é um dos fundadores do GRUPO SOBREVENTO, grupo especialista em teatro de bonecos e animação.

a relação, pensar muito na infância, pensar em dar vida a uma criança. Ter em mente a relação das vozes. Eu não podia confundir a minha voz com o Saci! No começo confundia muito, depois a gente foi começando entrar nesse jogo das vozes. Cada um tem sua voz, sua personalidade, e então eu comecei a sentir que eram personagens diferentes.

A escuta no Teatro de Animação é também extremamente necessária na composição da personagem, sustentando a criação, dado que, na composição de uma personagem, é trabalho do ator disponibilizar sua percepção para apreensão das possibilidades cinéticas, plásticas e metafóricas do objeto em sua relação com o ambiente (CAVALCANTE, 2010, p.164).

Catadora (corta): Chiu ! O moço é artista! Eu te vi lá no circo do Ibirapuera! Que ano que era? 73, 74...?

Neri: Com o Rei Momo?

Catadora: Isso mesmo... essa música não saiu da minha cabeça. O que significa çay çai açayê?

Neri: É andar unido, ir além. Em tupi.

Saci (boneco – para catadora): Eu não falei pra você?! Eu conheço a história deste grupo que tá comemorando 52 anos ou seriam já 53 carnavais?

Neri: Contando o tempo do Centro Acadêmico XI de Agosto, lá da Faculdade de Direito do Largo São Francisco e o Zebedeu, são 53!

Saímos da cena e seguimos nesse momento, a partir de referências bibliográficas, conhecendo a história do Teatro Popular União e Olho Vivo. Entre os fundadores Idibal Piveta que utiliza o pseudônimo de César Viera. Advogado, jornalista e um dos fundadores do TUOV, foi advogado de presos políticos na ditadura militar brasileira. Inclusive, responsável pela conquista do Exílio ao teatrólogo Augusto Boal. Idibal Piveta nasceu em 28 de julho de 1931 em Jundiaí, estado de São Paulo. Na sua trajetória de militância acumulou diversos prêmios, cargos e funções de relevância artística, social e política. Foi autor da obra aqui referenciada: “Em busca de um teatro popular”. É apontado como pioneiro na utilização de processos de criação coletiva, dedicando-se à uma dramaturgia popular e comprometida com o teatro de resistência. O outro fundador do grupo, homenageado neste espetáculo, é o mineiro Neriney Evaristo Moreira.

Foi em 1965 que um grupo de estudantes formou o grupo de teatro: “Teatro do Onze”. Sua sede era o Centro Acadêmico XI de Agosto, do curso de direito do Largo São Francisco, da Universidade de São Paulo, USP. Com a apresentação das seguintes peças *O Evangelho segundo Ze-bedeu*, e *Corinthians, meu amor*, ambas escritas por César Viera. Posteriormente a essas montagens, o grupo altera sua configuração, formada por remanescentes do “Onze de Agosto” com o grupo do Teatro Casarão. O novo grupo teve como principal pauta a busca por uma definição e concretização do que poderia ser um teatro popular. Nesse momento, forma-se no ano de 1973 o Coletivo Teatro Popular União e Olho Vivo com o espetáculo: “Rei Momo”. O grupo já tinha como definição de execução dos trabalhos a seguinte premissa:

É importante acrescentar que o TUOV tem a seguinte norma de trabalho: todas as suas peças devem versar exclusivamente sobre temas profundamente brasileiros e que contemplem a efetiva participação popular; normalmente aqueles que, por diversos motivos, são propositalmente brasileiros e que contemplem a efetiva participação popular; normalmente aqueles que, por diversos motivos, são propositadamente escamoteados de nossa população. (VIEIRA, 2018, p.32).

A trajetória do grupo foi construída pelos seguintes espetáculos: *Corinthians, meu amor*, de 1970, que transcorre sobre a mercantilização do futebol por parte dos seus dirigentes. “*O Evangelho segundo Zebedeu*” de 1973, que aborda o massacre de trinta mil pessoas na chamada Guerra dos Canudos. *Bumba meu Queixada*, de 1978, queixada é o nome de um porco selvagem símbolo da greve de setes anos da uma fábrica de cimento de Perus, a peça se constrói em torno de uma família de queixadas e as suas relações de -trabalho com o patrão. Em 1984 *Mortes aos Brancos – A Lenda de Sepé Taraju*, líder dos indígenas guaranis, que empunharam armas para defender suas terras contra tropas dos exércitos português e espanhol. *Barbosinha Futebol Crubi*, em 1991, que aborda a trajetória do compositor popular Adoniran Barbosa e a mercantilização da música popular brasileira. *Us Juãos i os Magalis*, em 1996 sobre uma revolta popular que aconteceu na Bahia no período da colonização brasileira. *João Candido do Brasil* em 2001 sobre o célebre motim dos marinheiros contra os castigos corporais ocorrido em 1910. No ano de 2012, *A Cobra Vai Fumar*, que, assim como todas as obras do Olho Vivo, colocam humor e drama lado a lado,

no caso desse espetáculo, demonstra cenicamente soldados brasileiros e alemães no cenário de um campo de guerra.

O grupo, nas suas diversas formações percorreu mais de 20 países da América, Europa e África e recebeu prêmios teatrais no Brasil e exterior. Apresentaram-se aproximadamente 3.500 vezes. A maioria dessas apresentações aconteceu gratuitamente em bairros populares da grande São Paulo. Em ruas, praças, escolas, igrejas, circos e até mesmo em clubes de futebol de várzea.

Em sua sede e nos seus espetáculos sentimos e assistimos sempre a presença viva e participante do povo, no qual o Olho Vivo também se alicerça: é o povo no palco e na equipe técnica (professores, artesãos, estudantes, mecânicos e desempregados[...]. É o povo na plateia, é o povo no texto, é o povo assistindo os espetáculos tuovistas, nas ruas praças, nas favelas, clubes de várzea, nas igrejas, nas fabricas, nas escolas, hospitais e prisões. Todos os espetáculos são seguidos de debates com o público, ou melhor com o público povo (CÉSAR *in* VIEIRA, 2018, p. 31).

Nas primeiras décadas o TUOV utilizava a técnica: “Robin Hood”, vendendo espetáculos para a classe média em teatros convencionais, arrecadando recursos financeiros para custear as apresentações em bairros periféricos.

Com o surgimento da Lei Rouanet, que não contemplava o estilo de teatro popular produzido na cidade de São Paulo, surge o movimento arte contra barbárie: promovendo discussões a respeito das políticas públicas e ações coletivas na cidade paulistana. Entre os principais grupos teatrais engajados nesse movimento estava: grupo TAPA, Companhia do Latão, Folias D’Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Monte Azul e União Olho Vivo (ROMEO, 2017). Desse engajamento coletivo surge a Lei de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo, intitulada a lei Nº 13.279 (8 de Janeiro de 2002).

Agora, retornando a cena, a Catadora dirige-se ao Neri e diz:

– Seu menino, desculpe (para o Saci). Vê se não chega atrapalhando a peça.

Pode continuar!

Neri – Eu sozinho não! Vamo fazê?!

A frase do Neri vem com a entonação daquele que pergunta, mas também afirma sobre a sua relação, não só de personagem, mas também do ator Neriney Evaristo, exemplificando a sua postura com o coletivo. O Nery enquanto o

homenageado desse espetáculo, tem a possibilidade de manifestar a sua forma de ser no mundo. Forma que se destaca pela vontade de fazer junto e estar junto:

O estar junto é um dado fundamental. Antes de qualquer outra determinação ou qualificação, ele consiste nessa espontaneidade vital que assegura a uma cultura uma força e sua solidez específicas. Em seguida, essa espontaneidade pode se artificializar, quer dizer, se civilizar e produzir obras (políticas, econômicas, artísticas) notáveis. (MAFFESOLI, 1998, p.115)

Começa a batucada e introdução da “Marchinha do TUOV”. Neri é vestido como Rei Momo.

Narrador – O Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos do Bom Retiro orgulhosamente se prepara para mais um carnaval: Bom Retiro Meu Amor!

Neste momento, atrizes e atores vestem bambolês e chapéus coloridos simbolizando o carnaval de rua. Nós cruzamos nossos braços um com o do outro, estabelecendo uma dança; com olhares, braços, sorrisos e abraços. Entre movimentos cantamos:

Salve meu povo, salve geral!
 O Bom Retiro vai cantar seu carnaval
 Muitas histórias, muitas memórias
 De tantas línguas que se cruzam no final
 A mão de obra, nas oficinas
 Que veste meu povo de cor.
 O patrão leva a mercadoria
 E a mixaria é do trabalhador.

Agora voltamos para os bastidores, a marchinha “Salve Meu Povo” foi criada espontaneamente, sem prazos, e exigências específicas. Na verdade, ela surgiu nos desenhos das palavras, pelas mãos da atriz Raquel.

Estamos em roda. A sensação é que queremos falar muitas coisas, mas a forma de construir as cenas e costurá-las é nosso desafio semanal. As conversas continuam sendo longas. A única cena que temos é a da chegada e a cena final. Há ainda muito que se construir e pouco tempo. Segue as colocações do grupo:

– Será possível pedir prorrogação?

Outro diz:

– Temos que ver isso durante a semana, agora precisamos concentrar:

– Acredito que precisamos trazer para a cena as relações de trabalho na contemporaneidade:

– Não sei, tem uma coisa que fica martelando na minha cabeça, parece-me que a busca das pessoas é sempre por um lugar. Lugar para morar, para se sentir bem, compartilhar coisas, ou até para ficar sozinho. Mas sempre gerando em torno da busca por um lugar.

– Sim, mas sinto que precisamos falar mais dos movimentos de imigração. Tanto da construção do bairro, como os de agora, assim consideramos a pesquisa que fizemos, tem também aquele documentário, *Bom Retiro é o mundo*.

– Mas não podemos deixar solto, de alguma forma precisamos trazer as fronteiras de classes urbanas. Digo no sentido das classes sociais, no mesmo território.

– Hoje vivemos a transitoriedade de tudo, nas relações, trabalho, moradia. Acho importante trazer isso para o espetáculo.

– Na real, acho que tudo se gera em torno dos encontros, mas não sei como isso pode vir nas cenas.

Acho bonita a nossa realidade intergeracional. São três gerações: César Vieira e Nery, Vitor e, por último, nós.

– Gostei dessa ideia do encontro. Imagina o espetáculo como encontros!

Entre leituras do borrão, ideias para o espetáculo, as horas vão passando. São 19 horas e César pede pizzas para nós. O cansaço se mistura com a pressão de construir o espetáculo. Um dia depois, no domingo, Raquel chega com a letra do *Salve Meu Povo*. Os músicos se reúnem para experimentar possibilidades melódicas e rítmicas.

O carnaval é uma das manifestações culturais muito presentes nas peças do TUOV. Destaca-se os carnavais brasileiros como um rico e entrelaçado mosaico de proezas artísticas, uma multiplicidade de eventos, organizações, fontes de renda e locais de trabalho, e relações sociais (JESUS, 2018, p.3)

Figura 41. Rei Momo e o carnaval. Foto: Graciela Rodriguez.

Ao retornar o espetáculo a Catadora se aproxima do Neri e diz:

– Agora você tá elegante, divino e maravilhoso!

REI MOMO-NERY – Obrigado. Sou o primeiro e único, vosso imperador, o Rei Momo. Meus queridos súditos, confete e serpentina!

Mestre-Sala Romeu – Apoiado! O carnaval precisa da benção do Imperador! Ajoelhem-se perante o rei!

O resto do elenco, com os figurinos de carnaval, do outro lado do palco, ajoelha-se, mas resmungando.

Porta-Bandeira Julieta – O carnaval não é só dos grandes, dos poderosos. É dos cordões, dos humildes, de quem ainda sonha com o dia em que vai ter festa todo dia.

Mestre-Sala Romeu – Festa todo dia! Agora concordo com você, e concordo com alegria!

Catadora – Mas você vai ter que renunciar igual lá no circo do Ibirapuera, em 1973, lembra? Pro público poder votar em quem vai ser o próximo rei da brincadeira.

REI MOMO-NERY– Eu não renunciarei!

Todos – Xiii..

Cantam uma música carnavalesca

Quem não chora não mama

É hoje, é hoje, é hoje, que a escola vai falá

Quem não chora não mama, fica de chupeta na cama! (2x)

Neri – Se é para o bem de todos, eu renuncio!

Figura 42. Carnaval. Foto: Graciela Rodriguez

As nossas mãos brincavam com as roupas do nosso Rei Momo. Entre risadas, mãos, nossos corpos descem e sobem, estabelecendo um ritmo brincante. Fora do tempo e espaço:

É precisamente isso que ocorre no caso de uma cerimonial como o carnaval, em que todo um conjunto de fatores sociais e históricos é combinado e re combinado para realizar o que percebemos como carnaval antigo ou moderno, do interior e da capital, do Norte ou do Sul, dos ricos e dos pobres. Mas não se pode esquecer que isso ocorre desse modo porque toda essa situação é poderosamente dominada

pela ideia de que aqui temos um momento especial: fora do tempo e do espaço. (DA MATTA, 1997, p. 29).

Rapidamente, nos deslocamos para o fundo do salão, local onde está uma arara com todos os nossos figurinos, e tiramos todos a nossa caracterização de carnavalescos, assim ficamos só com a nossa roupa base preta. Em seguida, nos deslocamos para as extremidades do teatro e sentamos. Seguem as falas seguintes:

Narradora – E já que o rei renunciou, falaremos sobre o Bom Retiro! Mas o que vamos contar do Bom Retiro?

Artista 1 – O Timão! Vai Curintia! Que nasceu na esquina da José Paulino com a Cônego Martins! A quadra da Gaviões é logo ali!

Artista 2 – Não, senhor, a gente vai falar do incêndio criminoso da Estação da Luz⁶, na época da Railway. Estão botando fogo em vários lugares, na Favela do Moinho.

Artista 4 – Tem a Casa do Povo. Passaram por lá César Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Silnei Siqueira, Zé Renato, Vianinha e outros grandes diretores.

Neri – A peça que mais me marcou eu vi lá, foi *A peste*, do Camus.

Artista 5 – Para tudo! Precisamos falar das mulheres em situação de prostituição lá do Parque da Luz. Que estão lá trabalhando e trabalhando. Inclusive, o Parque abriga a ONG Mulheres da Luz, que acolhe e dá assistência e dá assistência a todas as mulheres da região. Só que se o Parque for privatizado, todas elas serão expulsas de lá ficando ainda mais vulneráveis.

⁶ A Estação da Luz foi inaugurada em 1901, tornando porta de entrada de imigrantes para a cidade de São Paulo até a o fim da Segunda Guerra Mundial.

Figura 43 Luiza falando sobre a quadra da Gaviões da Fiel no Bom Retiro. Foto: Graciela Rodrigues.

A partir dessas pequenas falas da peça nos conectamos ao que podemos chamar de grupos distintos do Bom Retiro, como o Grêmio Recreativo Cultural e Escola de Samba Gaviões da Fiel Torcida, fundada em 1969. A Casa do Povo, que foi estruturada no ano de 1946 por um grupo de pessoas de uma comunidade judaica intitulada de progressista. O espaço foi inaugurado em 1953 e tinha como inspiração homenagear os mortos nos campos de concentração pelo nazismo e possibilitar um espaço em que vários coletivos dessem continuidade à cultura judaica laica e humanista (CASA DO POVO, 2018).

A Favela do Moinho é a última favela do centro da capital paulista, localizada entre duas linhas de trem da Companhia Paulista de Trem Paulistano (CPTM), no bairro dos Campo Elíseos, sua ocupação deu-se no ano de 1990. Chegou a abrigar cerca de cinco mil pessoas, mas teve dois grandes incêndios, de 2011 e 2012 (OLIVEIRA, 2017).

O Jardim Parque da Luz começou suas atividades em 1798, mas só se tornou frequentável pela população no governo João de Teodoro (1872–1875), com algumas

reformas, tornando-se mais atrativo para a população, inclusive como ponto de encontro de passageiros que desembarcaram na Estação da Luz (OLIVEIRA,2017).

Desde 2012 a ONG Associação Agentes da Cidadania – Mulheres da Luz busca promover a cidadania e a garantia de direitos humanos das mulheres em situação de prostituição do Parque da Luz e entorno (MACHADO, 2018).

Figura 44 Cena Mulheres da Luz. Foto: Graciela Rodriguez.

E é com a cena intitulada *Mulheres da Luz* que se rompe uma sequência narrativa com tendência maior para à comédia. Inclusive, nessa cena, elementos do teatro contemporâneo que nunca tinham sido utilizados nas criações cênicas anteriores do grupo tornam-se presentes, promovendo um hibridismo na linguagem teatral do Teatro Popular União e Olho Vivo.

O Tiago, nosso diretor, comenta sobre a vinda da Clarisse, uma amiga dele que é atriz e dançarina. Ela fez parte do grupo VentoForte durante quase vinte anos. E será a nossa preparadora corporal. Ele apontou para a necessidade de uma preparadora corporal, pois precisamos ter uma maior consciência do corpo e, especialmente, sentir mais as cenas.

Por conta do prazo limite para estrearmos, tínhamos que apresentar pelo menos uma apresentação em 2018, conforme às exigências do Fomento. Já estávamos em outubro, com isso tivemos que ampliar os horários de ensaio, e ainda precisávamos construir a cena das Mulheres da Luz, que ainda não estava nem desenhada, expressão muito utilizada pelo Tiago. Como isso, segue uma sequência de historietas para descrever o processo que originou a cena oficial:

Foi numa manhã de sábado que uma mulher de cabelos brancos longos, vestido branco longo chega e se apresenta. Ela tinha um olhar doce, uma voz forte e muita delicadeza nas pernas. Suas mãos grandes, fortes, porém sutis. Já no primeiro momento percebemos que ela não cumpriria somente uma função técnica, e em pouco tempo ela fez muito mais, nos uniu, nos deu força e deixou todos apaixonados, não só por ela, mas pela vida. Evoé, Clarisse!

No seu primeiro dia, ela chegou com um CD com músicas gravadas, mas não sabíamos onde estava o aparelho de som. Buscamos nos camarins, sala de som e escritório. Até que finalmente o encontramos num cantinho do camarim. Colocamos para funcionar, mas infelizmente nada de funcionar. Pedimos a ela que dissesse qual música, para assim buscarmos numa plataforma de streaming. Clarisse disse:

– Milton Nascimento. Mas gostaria que vocês se concentrassem numa caminhada em silêncio, só as mulheres, e aos poucos vão se alongando e sentindo pra valer o corpo! Sentir, sentirrrrr. Homens, sentem-se e observe.

– Na caminhada de vocês permitam-se! Ao passar para alguém, olhe, olhe de verdade... Sinta, conecte-se e se despeça, com os olhos. Todas as sensações e possíveis narrativas têm que estar nos olhos de vocês!!! Construa! Com força, com tesão!

E fomos repetindo, alterando velocidades conforme o tempo passava. Para quem estava olhando de fora ou lendo esse relato pode considerar essa vivência como uma repetição de intenções. Só que para nós ali naquela atmosfera, conforme o tempo passava, a possível repetição desaparecia. Agora, era eu, Diana, Raquel, Gabriela, Luiza e Paula. Juntas e livres!

Após o fim de semana com a Clarisse, fizemos um grupo de Whatsapp só com as mulheres do grupo. E por lá fomos compartilhando reportagens de internet, artigos e vídeos sobre as mulheres da Luz. Inclusive, descobrimos a existência de uma ong dentro do parque chamada Mulheres da Luz. Eu e a Paula fomos para lá!

Na estação da luz, sentido dos trens, tem uma escada estreita e longa que sai na Pinacoteca. Do lado da Pinacoteca fica o Parque da Luz. É a primeira vez que entro no parque, tinha certo receio pela fama de perigoso. É um parque grande, com uma circulação intensa de pessoas. Tem um coreto, jardins bonitos. E com muitos cantinhos, cada qual com suas particularidades. Próximo do coreto, a Paula pergunta para um guarda municipal:

– Por favor, você sabe onde fica a Ong Mulheres da Luz?

Ele diz:

– Siga nessa reta, fica quase no fim, próxima a uma parede. É no prédio da administração do parque.

Seguimos conforme sua indicação. Andamos em uma linha reta, e cada passo o parque parecia que vai mudando os ares. De repente encontramos um casarão sem muito movimento, percebemos que ali é a parte administrativa do parque, só que não encontramos ninguém para nos dar informação. As portas parecem fechadas. Saímos das imediações do prédio e vamos em busca de alguém para nos ajudar. Voltando o caminho encontramos outro guarda municipal:

– É lá na administração mesmo, mas fica na parte debaixo, no porão.

Voltamos ao espaço da administração e encontramos uma portinha fechada, batemos e quem vai ao nosso encontro é uma senhora loira de óculos, com os cabelos curtos, um sorriso largo e um sotaque estrangeiro.

– Boa tarde eu sou a Angelita e ela é a Paula. Nós mandamos uma mensagem pelo Facebook, marcando uma conversa. Somos de um grupo de teatro daqui do Bom Retiro, chama-se Teatro Popular União Olho Vivo, você conhece?

Ela diz:

Não. E a Paula continua:

– Nós estamos montando um espetáculo sobre o Bom Retiro e uma parte fala das mulheres em situação de prostituição. E gostaríamos de saber mais de vocês.

– Sim claro, na verdade eu que falei com você, deixa eu me apresentar; meu nome é Regina, sou freira e faço parte da ordem Passionista São Paulo da Cruz. Trabalho com mulheres em situação de prostituição desde a década de 80. Estou na Ong desde 2013. Fundei junto com a Cleone, que trabalhou como prostituta por 18 anos aqui no parque. Cleone era do movimento sindicalista lá no ABC, mas após perder emprego por lá, veio trabalhar aqui no Bom Retiro, mas por conta das dificuldades da vida foi trabalhar no Parque da Luz. A Paula pergunta:

– Quantas mulheres vocês atendem?

– Mais ou menos 140 mulheres.

Eu pergunto:

– Vocês têm atividades por aqui? Como funciona o espaço?

– Aqui no espaço desenvolvemos projetos de alfabetização, aulas de português, oficina de costura, crochê e artesanato. Nos últimos anos fizemos uma parceria com a Uninove. Com eles realizamos ações na área da saúde, terapia e assistência jurídica.

– Nossa, vocês realizam muitas atividades! Que coisa boa!

Regina segue:

– As parcerias foram fundamentais, mas demorou. Tivemos que correr atrás!

Paula pergunta:

– Podemos contribuir de alguma forma?

Regina expressa:

– Termos o bazar, me deem o contato que aviso. No bazar vendemos roupas de doações e das produções que as mulheres fazem nas oficinas. Se vocês tiverem roupa para doar, nos ajuda muito! Nossa renda vem principalmente do bazar.

Ela recebe um telefonema, percebemos que era melhor irmos, sem combinar, tomamos a iniciativa. Nos despedimos e seguimos caminhando para a parte central da praça, onde fica a maioria dos bancos. A Paula sugere:

–Vamos ficar um pouco lá observando, o que acha?

– Bora.

Os bancos estão todos ocupados, sentamos numas pedras, e de lá observamos:

De um lado, um pouco mais afastado, vemos um grupo de homens se exercitando em aparelhos de musculação do parque. Em vários outros cantos mulheres conversando com homens. Elas ficam conversando e olhando o celular ao mesmo tempo. Mas é nos bancos que as conversas acontecem com frequência. Geralmente em um banco há mais de uma mulher, e também com seus celulares. Entre as conversas, bolsas a tiracolo e os olhos no celular.

Percebemos que os homens ficam conversando um pouco, riem e se vão, pouco são os que partem com elas.

Nós perdemos a noção do tempo, observando os gestos e os movimentos das pessoas. O céu foi escurecendo e, de repente, um movimento intenso entre as portas de entradas do parque, que ficam nas extremidades. Muitas crianças com mochilas e uniformes de escolas municipais passam com mães e pais. São famílias com traços indígenas, conversando em espanhol.

Outro momento é a de saída daqueles que estão no parque. Digo:

– Nossa Paula, senti uma vontade de sentar nesses bancos!

Paula diz:

– Eu também! Vamos aproveitar que desocuparam os bancos e vamos sentar lá antes que o parque feche.

Sentadas no banco, seguimos conversando sobre o lugar e suas singularidades, com isso perdemos a noção da hora. E de longe escutamos os guardas gritando várias vezes seguidas:

– O parque vai fechar!

No mesmo dia e no grupo do Whatsapp mandamos áudios e fotos sobre nossa vivência no parque. Todas as outras mulheres no grupo ficaram interessadas nos detalhes. Eu e Paula fomos para lá algumas outras vezes, mas na correria do dia a dia da ONG não conseguimos conversar mais. Arrecadamos algumas roupas e deixamos lá. O que fizemos durante algumas semanas, nas idas ao parque, foi tentar encontrar um banco e, após encontrar, observar todos os movimentos daquele lugar.

Durante a semana pesquisei alguns depoimentos das mulheres da luz em vídeos e na página do Facebook da Ong, além de transcrever as histórias que escutamos no próprio parque, com isso criei um fluxo narrativo. Já a Paula criou uma poesia que virou uma canção protesto. Todos esses nossos subsídios foram utilizados na cena. Segue a cena, com descrições e com os contratempos específicos de um

dia, que, conseqüentemente, conduziram a minha intenção interpretativa para outro caminho.

Estou sentada no chão do “corredor”, no lado direito. As falas sobre o Bom Retiro são colocadas, vai chegando a minha vez, começo a ficar nervosa, frio na barriga, um medo de errar a fala, de não ser intensa ou forçar demais. Chega a hora de falar, levanto:

– Para tudo!

Olho as pessoas e falo:

– Precisamos falar das mulheres em situação de prostituição lá do Parque da Luz.

Ao mesmo tempo que caminho a Catadeira pega o banco e coloca no meio do galpão. E continuo dizendo:

– Que estão lá trabalhando e trabalhando.

A Catadeira senta no banco. Paro e converso com a plateia:

– Inclusive, o Parque abriga a ONG Mulheres da Luz, que acolhe e dá assistência a todas as mulheres da região.

Sento no banco junto com a Catadeira e digo para ela:

– Só que se o Parque for privatizado, todas elas serão expulsas de lá ficando ainda mais vulneráveis.

Eu e a Catadeira nos abraçamos sentadas no banco. A luz escurece. Eu levanto e vou ao canto esquerdo para procurar meus objetos cênicos, que neste momento são: bolsa (com batom dentro) e saia. Eles não estão lá. Olho para os lados e nada. Preciso voltar à cena. Olho tudo e nada!

Adiante, do outro lado e em diagonal está a Paula. Chegou a hora de entrar. Respiro fundo, amarro a blusa preta e neutra que estou para assim mostrar a minha barriga, e vou ao encontro da Paula. Cada uma fica de um lado do banco, ficamos nas pontas dos pés, de costas uma para outra, mas como um espelho precisamos nos movimentar. Ela passa o batom na boca de um lado, eu de outro. No meu caso, como não estou com o meu batom, finjo que estou passando. Eu encaro o público enquanto passo meu batom. Levantamos juntas no momento que se inicia a poesia criada pela Paula, e cantada pelas outras mulheres do grupo: Diana, Raquel, Gabriela e Luiza, e o atabaque tocado pela cantora convidada para o espetáculo:

Pela boca saem

Nem sempre ditas

Malditas palavras!
De tanto ouvirem
Eu repito, sou mulher!
Sou o que gostam
E não gostam
Enquanto o dia corre
No meu corpo
Passa medo, humilhação
Um gemido de dor ou prazer
Se desfaz em mais um, mais um, mais um
O repeteco cansa, exaure, grita
Mas a bolha de pobreza permanece
A necessidade e discriminação só crescem
No meu corpo
No meu corpo
No meu corpo.

Figura 45 Elenco feminino cantando na cena Mulheres da Luz. Foto: Graciela Rodriguez.

Eu e a Paula em cima do banco, ainda de costas, dividimos o batom. Usamos com força e direção, criando outro significado para esse objeto. No começo da cena era de dar cor ao corpo, sensualizar e encantar. Agora em cima do banco é o batom que marca, com o vermelho do sangue, o corpo agredido. Do lado do palco, as outras mulheres do grupo cantam e fazem movimentos com as mãos: batendo, puxando e empurrando.

São as marcas do patriarcado, feminicídio que ainda afligem muitas mulheres. Sou eu, ela, mães, avós, bisavós, amigas, as Mulheres da Luz, nossas filhas, a plateia. Somos todas, com aquelas marcas de batom, de mãos que afagam e que ferem.

Eu e Paula viramos de costas, novamente, mas agora fico em frente às mulheres que cantam. E ao mesmo tempo, com os braços que se cruzam, dizemos:

Meu corpo!!!

Eu e a Paula descemos do banco, e as outras mulheres que estavam do lado do palco juntam-se a nós. Brincamos, rimos e damos uma volta em torno do banco e, de repente, diminuimos a velocidade, e em seguida sentamos. Sorrisos vão embora. Olhamos-nos e depois desviamos.

Respiramos fundo, e as falas que escrevi a partir do fragmento da história de vida de algumas mulheres da Luz surgem, mas como se fosse de uma mulher só.

A cada fala nos levantamos ou nos olhamos, ou as duas coisas. Não tem uma marcação. E uma história de vida que surge entre nós

As estórias nos ajudam a encontrar nossa própria luz, cumprindo assim elas mesmas uma função de mestria em nossa vida. Uma mestria interior ancestral, que acontece, necessariamente, mediada pelos outros e pelo mundo, algo de fundamental importância no processo autoformativo do ser (RUBIRA, 2019, p. 37).

Mulher 1 – Quando eu tinha 17 anos, eu tive o primeiro filho, e depois veio o segundo e mais um. Aí eu fiquei viúva de marido vivo, já viu ficar viúva de marido vivo?

Mulher 2 – Na época, eu tinha quase 40 anos, fazia tempo que eu não trabalhava fora.

Mulher 3 – Sempre gostei de costurar, desde menina. Ficava horas e horas costurando. E achei que com isso eu podia trabalhar.

Mulher 4 – Aí me disseram que no Bom Retiro tinha muita oficina de costura. Eu sai da zona leste e fui em busca.

Mulher 5 – E nada. Não sei se foi a falta de experiência, a idade. Mas o desespero bateu.

Mulher 6 – Sem dinheiro até pro botijão de gás.

Mulher 1 – Passei pelo Parque da Luz.

Mulher 2 – E um homem me abordou. Me convidou pra um programa.

Mulher 3 – Sem pensar muito, eu fui com ele pra um hotel ali perto.

Mulher 4 – Com o dinheiro eu fui até o mercado e comprei o botijão de gás.

Mulher 5 – Quando bate a tristeza aqui no banco,

Mulher 6 – olho pra foto plastificada das minhas filhas.

Levantamos e cada uma vai para um lado, olhando para as mulheres da plateia e junta dizemos:

Todas – E me dá força pra lutar!

Nosso canto começa pequeno, vai aumentando, até o momento que nos juntamos e pegamos:

Pela boca saem

Nem sempre ditas

Malditas palavras (3x)

Saímos todas cantando e levando embora o banco da praça com a palavra “preconceito” colado. O portão do galpão se fecha.

Figura 46 Cena dos Mulheres da Luz no banco. Foto: Graciela Rodriguez.

Tem um aspecto da metodologia de criação para esse trabalho que não é apresentada, mas consegui perceber por ter participado do processo de concepção do espetáculo, que é o fato de alguém se responsabilizar pela cena.

E na cena sobre as Mulheres da Luz pude entender o que é viver uma experiência, e neste caso específico me responsabilizar por uma cena.

O envolvimento com algo tem uma carga tão grande de subjetividade que fica difícil relacionar a vivência a marcadores temporais. Em outras palavras, é como definir quando determinada situação se torna experiência a partir de uma vivência.

Sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos (BONDÍA, 2002, p.24)

Acredito que a experiência, de certa forma, tem um certo nível de responsabilizar-se por algo. Neste caso específico, quando transpareceu para o coletivo que eu experienciava o processo das cenas das mulheres, mesmo sem nenhuma comunicação, ficou subentendido que eu me responsabilizei pela cena, apesar de não refletir sobre esse momento, inclusive não consegui registrar ou lembrar sobre o momento em que isso aconteceu.

Com isso, a cena Mulheres da Luz teve um aprofundamento maior, pois foi a cena que eu participei desde a pesquisa até a concepção. Além de ter sido a cena com maior participação do elenco na criação. O que de certa forma nos uniu, e muito!

O processo da cena, na sua concepção, mas também nas apresentações que também envolvem um processo diário de encontros, olhares e conexões. Revela-se que é a partir dos gestos que o acontecer se materializa.

Na contemporaneidade percebemos que é nos gestos decoloniais cotidianos que se transforma a sociedade, construindo assim outros modos de vida e possíveis práticas de (re)existência. No entanto, essas práticas estão sempre se alterando, em conformidade ao tempo e espaço vivenciado. É nos gestos decoloniais que se rompe com a colonialidade do conhecimento e, principalmente, com as relações de poder. Sendo esse um caminho possível para construir sujeitos e subjetividades autônomas.

Esse processo é alinhavado por três verbos: criar, dialogar e construir, movimentando assim as formas de relacionar-se consigo e com os outros. Formas

que não se baseiem no individualismo e no pensamento hegemônico. Essa subversão inicia-se nos nossos grupos de convívio, motivando encontros de diálogo, pensamento, criação e inclusão, para assim inventar outro-modo ou modo-outro de existir (HAAS & ICLE, 2019, p.107).

Ao fechar a porta, pela cozinha, corremos para a outra entrada do galpão, O combinado é ficarmos quietos, mas nunca ficamos. Os comentários saem como pipocas:

- Angelita, você arrasou na sua entrada com a Paula! Foi muito forte, de arrepiar.

Eu digo:

- Gente, não. Foi desespero, não achei a minha bolsa no carrinho da Catadeira, então procurei do outro lado, na arara, e nada! Passei muito nervoso com isso, e o jeito foi improvisar.

- Nossa, mas foi ótimo, na verdade, foi a vez que você fez melhor

- Eu também concordo, agora você deveria sempre fazer assim.!

Afirmo:

- Ai gente...Que bom, então. Rs

- E eu que deixei cair a mala, fez muito barulho?

-Não, que isso, nem percebi. Já eu fiquei muito nervosa na hora do banco, vocês perceberam?! Acho que gaguejei! Rs

- Que nada!

- Gente, precisamos colocar a roupa do Fast Fashion! Escuta aí Felipe, vê que parte que está.

É nos pequenos gestos que as pessoas se aproximam. No fazer junto, naquela conversa mesmo curta, mas construída no momento certo, como nos momentos de tensão, demonstrados anteriormente. A ideia de extensibilidade do eu (um ego relativo e extensível) pode ser uma alavanca metodológica das mais pertinentes para a compreensão do mundo contemporâneo. (MAFFESOLI, 2014, p.19). De certa forma é na empatia pelo outro que mobiliza a socialidade.

Assistimos tendencialmente à substituição de um social racionalizado por uma socialidade com dominante empática (MAFFESOLI, 2014, p. 38).

O que aproxima as pessoas são os diálogos construídos nos momentos de aflição. Por exemplo, quando uma pessoa do grupo ou algumas estão tensas, surge alguém com narrativas descontraídas e acolhedoras, podendo reverter toda uma

condição, tornando mais suportável e sutil, de certa forma, superando certos dilemas racionais:

O gradiente é uma rede que se lança ao mar sem saber o que ela recolhera. Ou ainda, é o débil ramo sobre o qual se farão cristalizações imprevisíveis. Esta liberdade de operações certamente está em situação de superar muitos dilemas (MERLEAU-PONTY,, 1999, p.14).

No palco os personagens Rosa da Gamboa interpretada pela cantora convida e Antônio Cândido, interpretado pelo Vitor. Na cena ele, tocando berimbau, vai ao encontro dela que canta:

Ai, Ai, Aidê

Canta bonito que o povo qué vê

Ai, Ai, Aidê

Eu venho de longe pra voçeis sabe

Ai, Ai, Aidê

A nossa história contá para você

Ai, Ai, Aidê

Eu canto em lamento quem me fez sofrê

Ai, Ai, Aidê

O ódio, o chicote, o olhar que não vê

Ai, Ai, Aidê

Casa, teto, viga conseguimos erguê

Ai, Ai, Aidê

Casá, bairro, vila conseguimos erguê

Ai, Ai, Aidê.

Eles param em frente um do outro e dizem:

Cândido- Zumbi é você? Que lugar é esse? Quem teve preso aqui? Quem comeu essa papa nojenta?

Rosa- É a Ilha das Cobras. Prenderam a gente aqui sem a menor razão.

Cândido- Sem a menor razão? Zumbi? Mandela? Marielle?

Agora, juntos, retornam o canto:

Porque a nossa voz nunca vai morrê

Ai , Ai, Aldê

Zumbi dos Palmares vai reacendê

Ai, Ai, Aidê
 A chama dos fios de Moá do Katendê
 Ai, Ai, Aidê
 Marielle presente, nossa lalodê
 Ai, Ai, Aidê
 Marielle semente que vai renascê
 Ai, Ai, Aidê
 Aidê, Aidê, Aidê, Aidê
 Ai, Ai, Aidê

Essa cena foi baseada na peça *Antônio Cândido do Brasil - A Revolta da Chibata*, de autoria do César Vieira, e que teve sua estreia no ano de 2001. O espetáculo conta a história do marinheiro e afrodescendente Antônio Candido Felisberto que foi umas das lideranças da Revolta da Chibata. O movimento ultrapassou a marinha e ampliou-se enquanto movimento social.

Para conceber o espetáculo, o grupo fez uma pesquisa de dois anos através de mais de cinquenta obras que indiretamente e diretamente envolviam o tema, além de jornais, revistas da época. O objetivo principal das pesquisas era compreender as manifestações musicais, sociais, econômicas e políticas da época. O resultado foi a produção de mais de duzentas fichas dramáticas que influenciaram o roteiro e encenação da peça *Antônio Cândido do Brasil - A Revolta da Chibata*.

Essa cena chega no espetáculo *Bom Retiro Meu Amor* como forma de resgate da memória do grupo, mas fazendo uma interlocução com a realidade atual. Esse é uma das potências da arte: promover liames entre períodos históricos distintos. A arte tem o poder de visibilizar uma história apagada pela herança colonizadora dos povos. Por conseguinte, um outro espaço de discussão de (re) significação de sentidos.

A apresentação segue com a fala do personagem Neri:

-Esse sempre foi o nosso trabalho. O povo de Canudos, os Queixadas, *Sepé Tiaraju*, *Juão e os Magalis*, *Antônio Candido do Brasil* e até os Pracinhas na *Cobra vai Fumar*, e sempre com muito amor e história de amor!

Agora o Vitor é o narrador, ele olha para a plateia e diz:

- As oficinas de costura, oficinas de suor! Romeu e Julieta. Amor e trabalho.

Luiza, agora como Costureira 1, diz:

-Trabalho e amor!

Narrador e Costureira 1 preparam o cenário para a próxima cena, enquanto dialogam com Neri e a Catadora.

Neri- O União e Olho Vivo sempre foi composto por trabalhadores: engraxate, professor, secretária, bancário. Pra conseguir erguer essa apresentação aqui, por exemplo, vocês não sabem o sufoco que foi. Um grupo que só consegue ensaiar aos finais de semana, quando tem ainda um tempinho para o descanso.

Figura 47. Vitor montando em cena o próximo cenário. Foto: Graciela Rodrigues.

O adendo de agora é o entendimento dos trabalhadores e trabalhadoras na segunda década dos anos dois mil, pois quando o Neri descreve as profissões dos atores e atrizes do TUOV, na verdade, ele está referenciando os elencos de outras gerações do grupo.

A condição dos trabalhadores e trabalhadoras a partir da década de noventa tem se tensionado, ainda mais com as seguintes leis aprovadas: lei 13.429 e 13.467, em 2017. A primeira denominada “lei da terceirização”, que adere a terceirização irrestrita e sem regulamentação. A segunda, com a reforma trabalhista que alterou artigos da Consolidação das Leis de Trabalho (CLT).

A classe trabalhadora foi tomada pelo aprofundamento do desemprego, deterioração das condições de trabalho e o desmonte dos direitos sociais e trabalhistas (KREIN, 2018, p.87). Com isso, alterando-se a organização do tempo dos

trabalhadores e trabalhadoras, dificultando o planejamento e o domínio do seu próprio tempo de existência humana.

Neste caso, cabe-se também refletir sobre o coletivo Teatro Popular União e Olho Vivo que durante muito tempo foi formado por trabalhadores e trabalhadoras com regimento de trabalho que proporcionava folgas fixas aos fins de semana. Mas como foi isso entre 2018 e 2019, após um ciclo de desmonte nos direitos sociais e trabalhistas?

A cada debate após o espetáculo são os nossos nomes e profissões, dos treze integrantes do grupo, que são empregados na roda. Entre profissões: professores, professoras, atores, atrizes, técnico em palco, cientista social, técnico de apoio educacional, cenógrafa e músico. São as profissões, mas entre aqueles que trabalham com as garantias da CLT, somente quatro. Entre esses quatro, três trabalham mais de quarenta horas semanais.

Com o fim do Fomento, no início de 2019, aqueles sem empregos efetivos tiveram que priorizar as oportunidades de remuneração, independente de carga horária ou dias da semana, desse modo, aumentou o número de ausências nos encontros tracionais do TUOV aos sábados e domingos.

Figura 48. Luiza utilizando tábuas para montar o próximo cenário. Foto: Graciela Rodrigues.

Após essa pausa reflexiva voltamos ao espetáculo. Vitor, o narrador neste momento, segue montando o cenário e dizendo:

E quem nem isso tem? E quem nem no final de semana consegue ter um respiro, fazer teatro, cantar, ficar com a família?

A Catadora do lado do seu carrinho destaca:

-E nem preciso ir muito longe pra gente vê isso, viu, seu moço. Eu mesma trabalhava sem parar nas oficinas de costura. É dia e noite. Nunca vi, pra que tanta costura?

A Catadora pega o Saci no carrinho e ele discursa:

Não sei como esse povo não se rebela que nem o Zumbi dos Palmares, como a Dandara!

A Luiza como Costureira 1 distribui as tábuas do cenário para a próxima cena e enuncia:

- Mas já teve muita greve aqui e lá fora. Já teve muita luta pra gente conseguir o mínimo de condições, de direitos que agora tão querendo arrancá da gente.

Narrador- E pra produzir tanto assim, só mesmo com muita exploração de mão de obra.

Nesse momento o carrinho com os fashionistas (Marcelo e Felipe) entram para perto do palco, com a Apresentadora Gabriela que conduz.

Durante a caminhada dos fashionistas, os músicos cantam e tocam do lado:

Tece seda

E tece malha

Tece fio de algodão

É fast fashion, é fast fashion

Estica aqui e alinhava

Corta aqui sem distração

É Fast fashion, é Fast fashion

Passa agulha

Passa anágua

Abafa a custo a exaustão

É Fast fashion, é Fast fashion

Só não costura

Nem arremata

A própria libertação

É Fast fashion, é Fast fashion

A música é interrompida e a Gabriela se manifesta:

- Boa noite a todos! Senhoras e senhores sejam muito bem-vindos! Eu estou aqui no Bom Retiro pra mais um grande desfile de moda! Com vocês: Praga!

Eu entro sem enxergar nada por conta do saco preto (figurino) e a plataforma. Percebo pontos de luz. Nesse momento, volto à infância, para as brincadeiras de ser modelo junto com as brincadeiras de cabra-cega. A vergonha do público se esconde junto com o saco de plástico sob minha cabeça. Me divirto. Sempre tenho a impressão que vou cair, mas se cair, tudo bem, já que meus olhos não veem. Estou fechada em mim mesma.

A visão não é certo modo do pensamento ou presença a si é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim (MERLEAU-PONTY, 2004, p.42).

A Apresentadora segue:

-Modelito puro glamour! Com ombreiras gigantes! Aproveite! Falaram de política com você? Vira pro lado e descansa! Vira pro outro e dorme! Top fashion internacional!

Figura 49Cena Fast Fashion. Foto: Graciela Rodrigues

Retorna a música e a Paula entra com o figurino parecido com o meu, no seu caso com um escudo. E a apresentadora anuncia:

- E temos também Luis Viton! Um modelito que brilha! À prova de tudo! Vai sair do carro e dar dois passos na rua? Tá protegida! Chiquetérrika!

E por último a Diana e seu cachecol armado:

- Mais uma modelo na passarela.

Ela dá uma volta e usa seu cachecol como se fosse uma metralhadora e aponta para a plateia.

Figura 50. Cena Fast Fshion. Foto: Graciela Rodrigues

De repente saem de trás do carrinho e desfilam: Marcelo e Felipe

A Apresentadora anuncia:

- Agora a coleção masculina! Praia, mar, corpos lindos e sarados! Viva o Brezil!
O azul das águas, que abundância, nada de seca! Viva! O amarelo ouro, o amarelo canarinho! O verde das matas, agro é tudo!

Sáímos todos e todas juntas.

Agora o Vitor como narrador diz:

- Esse pessoal é mais tóxico que o agrotóxico usado nas fazendas de algodão.

Ele abre o portão e aparece a Catadora. Todas e todos os modelos e a Apresentadora jogam suas roupas e apetrechos na Catadora que fica totalmente atulhada, quase imobilizada. Ela “desfila” os destroços na passarela.

Figura 51 Catadora com o figurino e adereços do Fast Fashion. Foto: Graciela Rodrigues

A Catadora joga todo o acúmulo de plástico, poliéster e algodão no chão E segue contando sua história:

- A minha mãe, a minha vó e eu só temos três mudas de roupa: uma pra sair, outra pra trabalhar e outra pra descansar. Não sei pra que tanta roupa. É consumo, consumo, consumo, insatisfação!

Entre tecidos, sacolas de plásticos e acessórios encontra um velho papel dobrado com o seguinte trecho, da carta do Chefe Seattle, escrita em 1855, em resposta ao presidente dos Estados Unidos que queria comprar as terras indígenas:

- O homem branco também vai desaparecer, talvez mais depressa do que as outras raças, se continuar sujando a sua própria cama há de morrer, uma noite, sufocado nos seus próprios dejetos. Depois de abatido o último bisão e tomados todos os cavalos selvagens, quando as matas misteriosas federem à gente, quando as colunas escarpadas se encherem de fios que falam, onde ficarão os sertões? Terão acabado. E as águias? Terão ido embora. Restará dar adeus à andorinha da torre e a caça: será o fim da vida e o começo pela luta da sobrevivência.

Me lembro como se fosse hoje, Raquel em pé perto dos banheiros externos do teatro. Era um sábado. Ela pegou o texto com a Clarisse, e naquele cantinho, a primeira leitura já veio com emoção, e conforme repetia, as entonações surgiam, a sílaba mais forte, as pausas, o baixar e aumentar da voz. Tudo isso construindo num caminhar curto de espaço, entre as pilastras do fundo do teatro.

No dia seguinte, com o texto todo desenhado em emoções, palavras, pausas, choros, gritos e movimentos de mãos, pés, cabeça, braços, boca e olhos. Pode-se parecer instantâneo, mas a Raquel está desde o Fomento passado do grupo, no projeto de pesquisa sobre o bairro do Bom Retiro, envolvida com a Catadora. Na verdade, segundo ela:

- Sempre quis construir uma personagem como a Estamira. Desde o ano de 2014 ela acompanha meus pensamentos.

Cada indivíduo desenvolve uma caracterização exterior a partir de si mesmo e de outros; tirando-a da vida real ou imaginária conforme sua intuição, e observando a si mesmo e aos outros. Tirando-a da sua própria experiência da vida ou de seus amigos, de quadros, gravuras, desenhos, livros, contos, romances, ou de algum simples incidente, tanto faz. A única condição é não perder seu eu interior enquanto estiver fazendo essa pesquisa exterior (STANISLAVSKI, 2001, p.32).

Considero importante expor ao leitor, brevemente, um pouco sobre a Estamira, porque além dela ser a principal inspiração da atriz para construção da Catadora, personagem que através de suas palavras e movimentos costura todo o espetáculo *Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba*. Assim sendo, elas enquanto contadoras de histórias que me influenciam nessa jornada.

O produtor e cineasta Marcos Prado iniciou em 1994 um projeto que teve como primeira etapa acompanhar o cotidiano dos catadores de lixo do Jardim Gramacho, bairro carioca do município do Rio de Janeiro. Nesse ambiente uma senhora de sessenta e três anos despertou sua atenção, o nome dela era Estamira, trabalhadora de um lixão, por mais de vinte anos, e que tinha o um diagnóstico de esquizofrenia. No entanto, com suas enunciações desconexas (se analisadas sob uma ótica cartesiana), Estamira, dada sua forte presença, funcionou como elemento catalisador do projeto (SANTOS, 2016, p. 3).

O projeto recebeu o título de “Estamira” e abrangeu o livro Jardim Gramacho, um site e o documentário Estamira. O documentário é de 2004, foi dirigido por Marcos Prado e produzido por José Padilha, ganhou prêmios nacionais e internacionais:

É vasto o pensamento de Estamira. Expressa em um comportamento verborrágico, captada pela câmera de Marcos Prado, a “filosofia estamiral” caracteriza-se por opiniões contundentes acerca de vários assuntos, que vão da religiosidade ao desperdício. O uso peculiar de determinados vocábulos, e até mesmo o recurso dos neologismos, ilustram esse modo nada ortodoxo de lidar com o mundo a sua volta, de construir sua própria “escrita” no mundo. Apontamos, como exemplos de tal conduta, duas palavras, recorrentes na fala da personagem: transbordo e trocadilho (SANTOS, 2016, p. 4)

Figura 52 Catadora com o "mar de plástico". Foto: Graciela Rodrigues.

Retornamos a peça com o canto forte e grave da voz da Ângela, cenógrafa e figurista do Tuov:

Duerme, duerme negrito

Que tu mama esta em el campo, Negrito

Duerme, duerme Mobila
 Que tu mama esta em el campo, Mobila
 Te va a traer codornices para ti
 Te va a traer muchas cosas para ti
 Y si negro no se duerme
 Viene diablo Blanco
 Y sale comen La patita
 Yakapumba Yakapumba
 Yakapumba pumbapumbapum

A Catadora destaca:

-Eu conheci uma costureira, chamada Verônica, que nos contou o seguinte:

A Costureira 1 narra a sua história:

-Eu vim muito criança para cá, com minha mãe, minha irmã e meu pai. Meu pai veio primeiro, juntou todo o seu dinheiro e comprou uma pequena oficina com três máquinas. Eu tive que aprender a costura detalhe por detalhe. Meu pai chegou a ter 12 funcionários. Os meus amigos achavam que a gente era rico, mas a gente trabalhava. Comia, dormia e trabalhava, E quando chegava o final do ano, os costureiros viajavam para sua cidade e meu pai tinha que emprestar dinheiro, ou vender uma máquina para pagar os trabalhadores. Nessa época a gente passava fome. Foram dez anos assim. Às vezes eu acho que meu pai não ficou rico porque ele não conseguia explorar as pessoas!

A Catadora continua:

- Hoje a Verônica Quispe Yujira é dentista e segue sua vida no Bom Retiro.

Figura 53 Catadora num emaranhado de tecidos. Foto: Graciela Rodrigues.

São fluxos de vivências que se transformam em experiências, e vão se retroalimentando. Em um movimento de reacender a chama do aprender, independente do espaço e do tempo. Precisamos, enquanto seres, ter impregnado na carne a ousadia poética de reinventar o mundo.

Segue o espetáculo, a Costureira 1 nos inquieta com a seguinte fala:

- O trabalho escravo contemporâneo é muito mais requintado, muito mais refinado que o trabalho escravo clássico. Oficinas de suor são oficinas de medo!

Ângela, enquanto costureira anônima diz:

- Passo os dias e as noites debruçadas nessa máquina. Às vezes adormeço e sonho. Na cidade das águas muitos morrem de sede. Na cidade da imagem muitos morrem de ilusão. Minhas crianças, sem espaço para brincar são escarpeladas nas polias das máquinas de costura. Enquanto eu durmo e trabalho, jorro sangue, suor e leite.

Figura 54 Ângela cantando e as costureiras em torno. Foto: Graciela Rodrigues.

Agora vamos para o proscênio. Em um domingo de sol, estamos todas e todas disponíveis para assistir as apresentações das criações cênicas que foram sugeridas no sábado. O objetivo era apresentar cenas curtas com uma possível relação entre a experiência de vida de cada um com o bairro do Bom Retiro.

As cenas foram apresentadas em diferentes espaços do TUOV; dentro do galpão, na entrada do teatro, perto dos pés de cana de açúcar, dentro do chalé, do lado da placa em homenagem ao Augusto Boal etc.

Mas a última cena foi a partir do seguinte movimento: após as cenas apresentadas do lado de fora entramos no galpão e fomos para o centro do espaço, é

a cena da Ângela, assistente de cenografia e figurino, que vai se construindo. Ela não seria atriz do espetáculo, mas nos exercícios cênicos do grupo todos participavam.

A Ângela senta no chão do galpão e com um tear e pedaços de lã da cor vermelha, preta e branca inicia com as mãos a trama, e com a voz a canção:

Duerme, duerme negrito
 Que tu mama esta em el campo
 Negrito
 Duerme duerme negrito
 Que Tum mama esta em el campo, Negrito
 Trabajando
 Trabajando duramente
 Trabajando, si
 Trabajando y no le pagan
 Trabajando, si
 Trabajando y va cosiendo
 Trabajando si, trabajando si

No entanto, no meio da sua cena, um dos seus filhos, o mais novo, com dois anos diz:

- Mamanhê

Ela continua a cena, mas ele a olha e continua:

- Mamanhê

E aos poucos ele se encaixa entre o tear, as pernas dela e suas mãos. Com leveza e cuidado ela nina o seu filho, sem parar de tecer e cantar.

A criação é como as costuras das linhas que tecem uma chita, pois a chita é formada por inúmeros tecidos, assim como os processos de criação que são conectados por nossas experiências, paixões, desejos, técnicas e expressões. A Ângela nessa cena constrói uma narrativa com significados profundos:

Revestindo-o com significados profundos, ligando-nos a ele, levantando-nos a segurar as pontas dos fios que nos ata ao nosso destino e que nos permite caminhar nosso caminho com confiança (RUBIRA, 2019, p. 37).

Eu, a Paula e a Diana estamos nos bastidores, e atentas as falas da Ângela. Entramos por trás do palco, devagar e juntas. Inclusive, nesse momento já estamos com a roupa dos Queixadas: um macacão vermelho. Assim que chegamos ao lado da Ângela seguimos com as falas. Eu sou a Costureira 2, Paula a Costureira 3, Diana a Costureira 4 e a Luiza segue como Costureira 1.

Costureira 2 -Os intermediários entre as grandes marcas e as oficinas pagam 10, 15 centavos por peça costurada e a mesma peça vai custar num shopping 300, 800, 900 reais.

Costureira 3- De 2020 a 2016, o Ministério do Trabalho no Estado de São Paulo resgatou 1.259 trabalhadores. 35% deles eram imigrantes: bolivianos, peruanos e paraguaios.

Costureira 1- Metade desses trabalhadores são mulheres que estão sujeitas à violência física, moral e sexual. Essas são falas de Alexandre Faria, auditor fiscal do trabalho, entrevistado por nós aqui nesse espaço.

Narrador-Tempo não é dinheiro, tempo é o tecido de nossas vidas.

Neri levanta da sua cadeira e diz:

- Essa frase aí é do Antônio Candido, que comentou muitas das nossas peças. É, o tempo passa. A gente fez a peça *Bumba meu Queixada*, em 78, em homenagem aos trabalhadores de Perus. Foi a maior greve do país. Durou sete anos!

Figura 55 cena dos Queixadas. Foto: Graciela Rodrigues

Agora saio da descrição das cenas para falar do espetáculo *Bumba Meu Queixada* que tem grande importância para a história do grupo. Foi a partir dele que a organização como trabalho coletivo ganhou forma, a partir das fichas dramáticas, que são informações sobre personagens e situações essenciais para a criação cênica do grupo:

É gerado um quadro dramático que cruza coincidências de fatos e personagens pesquisadas, do qual surge uma espécie de esqueleto de peça. A comissão de dramaturgia redige o texto, que retorna aos atores para improvisações e reescritura do texto pela comissão. Mesmo durante as apresentações, de acordo com indicações do público, o espetáculo é modificado para tornar-se cada vez mais funcional (CARLETO, 2009, p. 85)

É também com o *Bumba, Meu Queixada* que a opção pela concepção do popular é definida pelo grupo. Considera-se como popular: o tema, a forma, os procedimentos, público e elencos populares.

O espetáculo foi apresentado em cinco cenas, independentes entre si, todavia ligadas pela apresentação da manifestação popular *Bumba Meu Boi*. Os personagens são os funcionários do parque de diversões Arco-Íris. Evidencia-se o conflito entre ricos e pobres, a musicalidade e as cores e de alguns personagens, como o Boi e a Pastorinha.

No caso do conflito entre patrão e empregados, após um debate instaurado, cabe ao público decidir entre três possíveis soluções, entre elas: reclamação na Justiça do Trabalho, rebelião pelos trabalhadores (quebrar o parque Arco-Íris e depois ocupar), formação de comissões de fábricas e organização sindical (CARLETO, 2009, p.86).

Para o espetáculo *Bumba Meu Queixada* foram realizadas pesquisas sobre o movimento operário dos seguintes locais: Perus, Osasco, Santo André, São Bernardo, São Caetano e Diadema. O texto da peça foi construído sobre a influência da literatura de cordel, com sua poesia e rima popular.

Com isso, voltamos para o espetáculo e entra o Narrador:

- Salve os Queixadas!

No corredor do teatro se posicionam os cinco Queixadas, a Costureira 1-Julietta, Ângela, o Narrador- Romeu e a Catadeira. Nós, os Queixadas, seguimos no plano baixo e com pisadas fortes. O ritmo das pernas acompanha nossa caminhada, mas quem define o ritmo é o bumbo. E seguimos com a cena preferida do diretor César Vieira:

Tem um porco do mato
Um porco selvagem
Que quando anda em bando
Vire turma da pesada
Seu nome é Queixada
Teve uma greve lá no bairro de Perus
Onde os operários
Sabedô dos seus direitos
Assinaram em cruz
Foi uma briga feia
Durou dezena e meia
Uma briga danada
E os operários

Chamavam Queixada

Tem!

Como colocado, anteriormente, a cena dos Queixadinhos nos mostra as inúmeras possibilidades de práticas educacionais, neste caso, a partir de uma criação artística que dialoga com a história local e com as nossas lutas políticas. Incluindo, principalmente, aquelas que não são apresentadas pela história oficial e nem pelos livros didáticos.

Destaca-se a razão sensível na arte de captar a racionalidade dos processos simbólicos, contudo sem o perigoso juízo de valores e o estabelecimento de dicotomias. Abrindo caminhos para a criação como uma forma de investigação científica, conectada a uma mudança paradigmática urgente para a sociedade contemporânea.

O paradigma de complexidade instaura-se, portanto, como uma mudança paradigmática e busca a unicidade do conhecimento em torno do ser humano, valorizando, entre outras categorias de análise o cotidiano, o vivido, o poético, a singularidade, o entorno, o acaso, a finitude, a escolha, o símbolo, a coincidência oppositorum e a razão sensível (ALMEIDA&SANTOS, 2020, p.94.)

Figura 56 Romeu e Julieta entidade. Foto: Graciela Rodriguez.

A Porta-bandeira Julieta e o Mestre-Sala Romeu permanecem durante a cena como entidades, enquanto Romeu e Julieta operários narram a história. A Catadora continua em cena. Eu e o resto do elenco ficamos nos bastidores. A Paula assume agora como Narradora:

- Muitos conhecem a história desses dois amantes que se apaixonaram em Verona e foram impedidos de viverem juntos por causa de desavenças entre as famílias: Montecchio e Capuleto. Agora eu lhes apresento Romeu e Julieta do Bom Retiro.

Havia uma historieta sobre o processo de criação dos personagens Julieta e Romeu durante os ensaios, porém me pareceu fazer mais sentido apresentar os relatos dos processos dos dois atores. Evidencia-se, neste caso, que o ator que hoje faz o Romeu substituiu o Diego, pois ele saiu após o Fomento.

Há alguns meses da nossa estreia, em 2018, Vitor retorna ao grupo. Ele fez parte do TUOV durante vinte anos. E após uma visita à sede, em um dos primeiros ensaios, para o novo espetáculo, César Vieira o convida para uma participação

especial nas apresentações pelo Fomento, ele aceita. Porém, assim que acabaram as apresentações, pelo fomento, Diego sai do grupo e Vitor é convidado a encenar no lugar de Diego. Encenações que envolveram os seguintes personagens: homem-boi, engraxate, narrador e Romeu.

Diante dessa mudança de configuração considero necessária uma mudança de historieta, a partir dos depoimentos da Luiza que continuou atuando como Julieta e do Vitor que substituiu o Diego.

Como a Luiza não possui WhatsApp mandei uma mensagem no seu Facebook, segue a mensagem:

-Luiza, se não for incômodo, você poderia, por favor, compartilhar por texto ou áudio a sua experiência em viver a Julieta (principalmente no contato com o Romeu). Lembro-me da Clarisse conduzindo a cena com vocês, criando essa paixão! É para a minha dissertação. Estou fazendo de um jeito diferente o texto...

Ela responde:

-Claro, Angelita! Tenho um pouco de dificuldade com os áudios, mas podemos escrever por aqui, que tal? O que seria bom falar, me oriente um pouco...Só não sei se consigo fazer agora, estou aguardando uma reunião que começará daqui a pouco.

Respondo:

-O que você quiser. Pode ser outro dia. Mas é o que você quiser mesmo. Os detalhes e a poética daquele momento. A preparação corporal pela sua perspectiva.

Luiza, segue:

- O que eu preciso relatar, como foi fazer a Julieta, como era contracenar com o Romeu?

Eu expresso:

- A fase de preparação corporal, principalmente, para estabelecer a conexão entre a Julieta e o Romeu.

Segue o relato da Luiza:

- Bom, vamos lá...(enquanto eu aguardo). Fazer a Julieta da peça "Bom Retiro Meu Amor: Ópera-Samba", desde o princípio foi um desafio. Quando elaborávamos a dramaturgia, César sugeriu e insistiu para que houvesse uma Julieta na peça, uma Julieta e um Romeu do Bom Retiro. Quando esboçamos a cena, eu pensava em outras atrizes do grupo encenando-a, nunca me imaginei fazendo. Me achava já velhinha e não me via fazendo. Tenho uma relação com a Julieta de longa data, foi meu primeiro papel no teatro profissional e no amador também. Quando descobri que iria acabar

fazendo a cena, pensamos em como desenvolver essa relação entre Romeu e Julieta, nossos personagens operários. O ator que faria o Romeu era o Diego um colega e amigo muito bacana e talentoso (como você sabe, Angelita). Mas para a cena, que nem era tão romântica assim, acredito que o intuito maior era, por intermédio dos personagens, apresentar algo sobre situações de opressão e exploração no trabalho), era necessário estabelecer proximidade entre nós atores. Já fiz outras cenas de romance no teatro antes, mas cada par é um par. Maurício e Clarisse foram fundamentais para que não só essa conexão surgisse, mas para fazer nascer a poética da cena. Lembro que o Maurício trouxe uma música maravilhosa de autoria do José Miguel Wisnik, "Outono", para fazermos uma improvisação, primeiros contatos entre personagens em cena, de modo mais livre. É sempre uma entrega e, ao menos para mim, a trilha sonora ajuda muito. Foi bem bacana. Quando a cena já estava um pouco mais estruturada, mas nem tanto, a Clarisse trazia exercícios, movimentos e orientações que foram fundamentais, tanto para a cena quanto para nossa confiança enquanto artistas, foi de suma importância. Gostava muito quando as cenas adquiriam o caráter de rito.

- É mais ou menos isso, Angelita?

Respondo:

- É tudo isso!!muito obrigada, Luiza! Fiquei até com vontade de chorar ao ler:)

Beijo grande!

Ela termina:

- Ah, que linda! Um beijão, querida Angelita! ♡

A música do Wisnik ficou na minha cabeça, não me lembrava dela nos ensaios, por isso que é importante, na medida do possível, permitir que outras vozes apareçam no corpo do texto, afinal as perspectivas são infinitas.

Me senti instigada em ouvir *Outono*, por coincidência essa parte do texto está sendo construída na estação do outono, pelas mãos de alguém que acaba de terminar um relacionamento longo. Ouvindo: “Os soluços longos dos violões do outono enchem todo meu coração de dor e abandono. Chega de verão tudo agora é sombra e sonho....” (WISNIK, 2000). A melodia me envolve, pisco demoradamente, de repente, estou no galpão dançando com a Julieta. Não nos tocamos, não nos olhamos, mas nossos movimentos se encontram.

Remeto essas conexões entre mim e Luiza como o paradoxo do enraizamento dinâmico (MAFFESOLI, 2007, p.114), a partir da tecnologia, no caso da rede social

virtual Facebook, estamos, de certa forma, falando de experiências que se conectam com diferentes momentos vividos, e que não param de fazerem conexões com novas vivências, criando movimentos. E mesmo em movimento, raízes são criadas, ou seja, são os saberes do corpo inteiro. Saberes da experiência, saberes “molhados”, de sentimentos, de emoção, de medos e desejos.

Nos ensaios e apresentações o desafio, especialmente nessa cena, era envolver o público. O envolvimento, geralmente, repercute para além dos palcos. Acompanhando homens e mulheres no seu cotidiano, ou seja, transforma-se e inquietações imensuráveis. Independente se é uma cena de humor, drama, romance ou suspense. Ela precisa encantar atrizes e atores que a vivenciam. E como os atores e atrizes fazem isso? São inúmeras as possibilidades, por exemplo, com a Luiza foi ao utilizar o recurso da lembrança de suas “Julietas”, que a conectou com sua história como atriz.

Mas é a música, conforme percebemos no relato, que permite que o encantamento floresça. Aumenta-se o fluxo sanguíneo, a respiração; mobiliza-se músculos, células ósseas, voz e olhares.

Para mim, a lembrança falha e não lembro da música, mas a forma que a Luiza cita a música, com encantamento, me mobiliza a ouvi-la. Transbordo de emoções, sobretudo, pela sensação de vivenciar o começo do outono, estação que leva o nome da música, e, essencialmente, pela experiência do fim de uma relação amorosa.

O mergulho nos sentimentos é feito por nós por motivos diferentes, mas eu me conduzo ao encantamento dela. Trata-se antes de tudo, daquilo que permite à expressão de uma emoção comum, daquilo que faz com que nos reconheçamos em comunhão com os outros (MAFFESOLI, 2014 p.50);

Ligação que se pode estabelecer entre o costume e a comunicação. O mundo aceita tal e qual é, certamente o “dado” natural com o qual se vai lidar. Esse “dado” natural se inscreve em um processo de reversibilidade, tal como a perspectiva ecológica, mas é, igualmente, o “dado” social com o qual cada um irá, estruturalmente, contar, daí o envolvimento orgânico de uns com os outros. E o que chamo aqui de tribalismo (MAFFESOLI, 2014, p.51).

Já para o Vitor, mandei o seguinte áudio por WhatsApp:

-Desculpa, Vitor, mas sabe o que eu precisava...Prometo que é a última, estou acabando a dissertação. Quando você puder, pode ser no fim de semana, me manda

um áudio falando como foi o processo de vivenciar o Romeu. Na relação dele com a Julieta, sabe. Aquela fase que a Clarisse “pegava” vocês. Como foi isso, sabe, criar essa relação de vocês, corporal, de tudo. Se você puder compartilhar comigo tudo isso, assim, o que você achar interessante compartilhar. Quanto mais detalhes, melhor. Por favor, depois você vai ler! Vou te homenagear.! Você me ajuda muito com essa dissertação. Beijo grande!

Ele responde por áudio:

-Você fala o processo de criação do personagem ou de relação dos personagens? Mas eu vou falar mais do processo de criação do personagem. O processo de criação do personagem, no princípio, já tinha uma base, como era o Diego que fazia, não que eu o imitei ou pensei em copiá-lo, mas já tinha uma base no Diego. Porque no Olho Vivo o interessante é que sempre teve os acompanhantes, acho que nunca foi falado isso no grupo, mas os acompanhantes sempre ficaram num lugar de observação. Observar os outros atores e suas interpretações. Quando precisasse substituir, os acompanhantes estavam prontos. Então eu venho com essa coisa da observação. A gente acaba observando os atores e quando há essa possibilidade por necessidade de substituição, a gente substitui. Que foi o caso que aconteceu com o Diego. Então, de certa forma, como eu tenho esse espírito de observação, acabei fazendo essa substituição com base não no que ele fazia, mas no que ele fez; Agora o processo de criação do texto, do personagem, eu me baseio no texto, leitura, entendimento, intenções da fala.

O Vitor descreve que o seu processo de criação está intrínseco ao discurso do personagem. Discurso que, de certa forma, é explorado por ele pelas leituras das falas ou com possíveis entonações. Além é claro, como ele destacou, de ouvir as falas do personagem Romeu pela interpretação de outro ator.

Inclusive durante os ensaios do TUOV é recorrente que as falas de determinado personagem sejam lidas por diferentes pessoas, mesmo que já tenha sido definido o ator ou atriz que irá interpretá-lo.

Neste caso, pensar a educação na par experiência-sentido. As múltiplas experiências com um texto vão ganhando outros sentidos para o texto, assim como os sentidos que podem ser dados no texto vão conduzindo as vivências para o campo das experiências:

Palavras produzem sentido, criam realidades, e as vezes funcionam como potentes mecanismos de subjetivação. Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco (BONDÍA,2002, p.20-21).

Voltando ao áudio descritivo do Vitor:

- É no tempo e espaço que acontece a cena, determinada cena. Faço estudo do espetáculo geral, né. Com a temática, o enredo, e vou valorizando muito as intenções e a partir das intenções das falas, das palavras chaves, eu construo a interpretação do personagem, isso no ponto de vista da interpretação.

Do ponto de vista da expressão corporal, é, eu tento buscar um maior, é... naturalidade possível. Nesse processo, a Clarisse contribuiu bastante, mais no ponto de vista da dança e de uns movimentos cênicos. E a Luiza, é legal contracenar com ela porque ela também tem essa carga popular, né. É uma atriz popular. Aliás a Luiza é uma atriz que veio das oficinas culturais, como eu. A gente tem muito uma linguagem mais ou menos parecida, né. E essa sinergia, convergência. Acho que, então, resumindo tudo, eu parto do princípio da criação espontânea ...pra mim ... eu sempre parto do espontâneo ...nada de técnico, nada.... A técnica que tem é a própria vivência teatral, a própria experiência escolhida...Na verdade, a técnica a gente carrega! O exercício do ator, essa coisa toda, tem, acho que é isso, vir com muita espontaneidade e criatividade. Acho que é o básico. A percepção do outro no tempo e no espaço é um princípio do trabalho coletivo.

Na verdade, para ter acontecido uma relação com o personagem é obvio que você cria, de certa forma, uma relação, mas ainda estamos no processo de criação, né, porque não houve tempo para um amadurecimento do personagem, das cenas. Na verdade, substitui e fiz poucos ensaios. Eu falo da relação porque ainda não deu para sentir totalmente, não só com o personagem da Luiza, como com todos os personagens, porque isso é um processo. A Clarisse colaborou muito por conta da expressão corporal e movimento coreográfico, contribuiu bastante. Basicamente é isso, Angelita.

O entendimento de escuta evidencia uma abertura, uma disponibilidade sensível com todo o copo, “com todo o ser”. É assim que a escuta extraordinária exige do performer presença, no sentido de estar no momento presente, relacionado ao interesse em desenvolver as atividades propostas, consolidando um estado de

disponibilidade ao treinamento e à criação (CAVALCANTE, 2010, p.162).

Brevemente, foram compartilhadas duas narrativas sobre a experiência de uma atriz e de um ator na criação de dois personagens, que estabeleceram um elo importante para todo o espetáculo.

Com esse curto áudio descrevendo o seu processo criativo para interpretar o Romeu se percebe uma articulação com as palavras de Freire (2001, p. 11) na recusa da domesticação do tempo, a pós-modernidade progressista não apenas reconhece o papel da subjetividade na história, mas atua político-pedagogicamente no sentido de fortalecer aquela importância, Vitor afirma que ainda não construímos algo sólido, pois é preciso mais tempo de convívio, experimentação e, principalmente, de aprendizado

Seria realmente impensável que um ser assim “ programado para aprender”, inacabado, mas consciente de seu inacabamento, por isso mesmo em permanente busca , indagando, curioso em tornar de si no e com o mundo e com os outros; porque histórico, preocupado sempre com o amanhã, não se achasse, como condição necessária para estar sendo, inserido, ingênua ou criticamente , num incessante processo de formação (FREIRE, 2001, p.12)

O Vitor e a Luiza são o Romeu e Julieta na peça, ademais para o Teatro Popular União e Olho Vivo são os pontos da costura dos diferentes tecidos que compõem essa chita teatral. São eles que mediam ações, discussões e nos colocam em contato direto com um possível teatro popular. Ela, como mulher filha de imigrantes chineses, mãe, professora e pesquisadora de teatro político. Ele, como homem negro, periférico, militante de movimentos sociais por moradia e professor.

Para além dos papéis sociais, o que faz eles serem o que são enquanto elos do grupo, está na generosidade, sensibilidade e, especialmente, na premissa: “Vamo fazê juntos”!

Figura 57. Romeu e Julieta dialogando enquanto trabalham na máquina de costura. Foto: Graciela Rodriguez.

Voltando à cena, Romeu e Julieta estão, como na foto, atrás da máquina de costura, segue o diálogo:

Romeu - Era uma vez uma Fábrica no Bom Retiro. Na produção, (cantado) Romeu era um tecelão. Mercúrio, seu amigo zombeteiro, chegava rasteiro: “Já reparou quem está ao seu lado o dia inteiro?”

Romeu (cantado) - Atrás da máquina de costura.

Romeu e Julieta (cantado) - Atrás da máquina de costura.

Julieta - Uma Julieta sonhava. Em ter mais liberdade dentro e fora da fábrica. Queria conhecer mais do que aquele ofício permitia: música, dança, teatro, ciência, política e astronomia.

Romeu e Julieta (cantado) - Atrás da máquina de costura.

Eles saem de trás das máquinas e vão para o corredor do teatro, conforme o movimento que as falas induzem, eles movimentam levemente e aos poucos vão se conectando, mesmo com os corpos distantes, são os olhos que se conectam.

Romeu - Foi quando Romeu e Julieta, num dia de muito calor, resolveram dar um respiro no corredor. E perceberam que alguma coisa estava pra acontecer.

Romeu e Julieta (cantado) - Bateu uma vontade de se conhecer. (2x)

Romeu- Nas poucas horas livres, gostavam de passear, perambular pelo bairro em lindas noites de luar. Talib, Parque ou Estação da Luz, qualquer rua, qualquer bar. Eles falaram de arte, política e futebol (cantado) Ela gostava de chuva...

Julieta (cantado) - Ele gostava de sol...

Dançam, com os corpos separados, mas no mesmo ritmo e intenção de um encontro.

Romeu - Quer ser minha companheira?

Julieta - Sim, eu quero!

Nesse momento os dois estão de costas um para o outro. A leveza dos movimentos que obedecem ao ritmo das palavras, ganha outra intensidade, mais força e tensão. Contudo é pela respiração que* coordena toda a nova manifestação:

- Mas como nem tudo são flores de se cheirar, dia chegou em que o amor dos dois veio a se revelar. A patroa, o patrão, ambos raivosos a vociferar. Como ousaram parar máquinas e no corredor namorar?

Romeu e Julieta (cantado) - O operário não ama!

Romeu- Nem suspira de paixão.

Romeu e Julieta (cantado) - O operário não sonha!

Julieta - Pois o amor pode parar a produção.

Romeu - Dali a pouco estariam os dois a atrasar e até roubar. Como ousavam dois analfabetos o poder desafiar? Não poderiam ficar sem um castigo levar. Era merecido, era justo, colocá-los em seu lugar!

Figura 58. Julieta defendendo-se do patrão. Foto: Graciela Rodriguez.

Nesse momento a postura de Julieta e Romeu, conforme a foto, é de prontidão, para atacar ou defender-se. São braços, mãos, pernas, pés, rosto, torços de tronco. Surge à ginga, típica de uma Julieta e um Romeu brasileiros, trabalhadores e, essencialmente, movidos pelo movimento de transformar!

Julieta- Foram demitidos os dois, para de exemplo servir. Nenhum casal, nenhum conchavo eles iriam permitir. Ninguém ousou desafiar, a medida injusta tomada ali. A não ser Mercúrio: “Se eles não ficam, eu também vou partir!”.

A fala de Mercúrio é expressa da boca da Julieta.

Romeu e Julieta (cantado) - Isso não tá certo, não! Não é justo não, senhor!
(2x)

Romeu - Como era muito querido, aquilo causou comoção. Estaria mesmo certo ficar naquela omissão? Romeu, Julieta, Mercúrio, não mereciam a demissão. E o trabalho lá na fábrica só dava lucro para o patrão.

Julieta - Lembraram-se às vezes em que sofreram opressão. Naquele chão, naquele teto, sem ter direito à reclamação. Baixos salários, gritos, assédios tudo veio à tona então. Os acidentes de trabalho, as doenças, a exploração!

Romeu - E ali mesmo resolveram fazer uma assembleia. Operários e Operárias organizaram a discussão. Tudo pronto, parariam naquela tarde a produção, para reivindicar melhorias para toda a população.

Nesse momento atrás do portão do galpão estão: eu, Paula, Felipe, Gabriela e Raquel. E o Romeu e Julieta entidade (Marcelo e Diana)

Nossa postura é de força, coragem, valentia e objetividade. Como se fôssemos filhos de Ogum, prontos para à luta. Ao sermos convocados para assembleia por Julieta, rapidamente, ainda revolucionários, nos transfiguramos em brincantes de Bumba Meu Boi. Em seguida, como brincantes, nos movimentamos em roda.

Figura 59. Preparação para a assembleia comandada por Julieta. Foto: Graciela Rodriguez.

Julieta - De repente um barulho, com violência uma explosão! Atirando para o alto, cego de ódio estava o patrão: “Na minha fábrica não vai ter comunista nem rebelião. Quem não voltar para o trabalho agora, leva bala no coração!”.

Romeu - Mercúrio ainda tenta dialogar com o armado, mas atíça mais o infeliz que se acha ameaçado. Em sua fúria e despreparo, atira pra todo lado! Pânico, correria, gritaria, um gemido lamentado!

Nesse momento eu, Paula e Gabriela, Diana, Marcelo, Felipe e Raquel estamos divididos, sentados em duas fileiras, cada fileira de um lado do corredor. Nosso olhar tem gosto de tristeza. O casal está no meio, mas não estão juntos, e sim distantes e de costas um para outro, mas o movimento é como se eles estivessem em interação. Os dois estão com a barriga para cima, mas a cabeça, braços e pernas estão em movimento lento, pesado e correspondente entre eles.

Julieta - Julieta desce ao chão com o Romeu ensanguentado. O casal assassinado pela cegueira do proprietário. Não há espaço para o amor quando se é assalariado. Não há espaço para amar quando se é desempregado.

Romeu - Na esteira, no motor, há suor do operariado. Na fábrica do feitor, corre o sangue explorado. Na lógica do opressor, até o amor é controlado. Até quando o povo aguenta assim tão pacificado?

Julieta - E diante daquela cena, de todo aquele descalabro, toda gente foi se ajuntando, num silêncio macabro. Desarmaram o agressor, o assassino naturalizado, fecharam as portas da fábrica, decretaram feriado!

No momento em que Julieta diz a fala anterior, eu, Paula, Lucas, Marcelo, Gabriela, Diana e Raquel levantamos com o corpo pesado. Nos arrastamos, com os olhos fechados e a cabeça baixa. Cada um está fortemente em seu momento, e de repente cada um faz um movimento de contração do peito e depois expansão.

Figura 60. Morte de Julieta. Foto: Graciela Rodriguez.

Romeu - E carregando em cortejo o jovem casal:

Nesse momento estamos juntos com Romeu e Julieta entidade. A Julieta está deitada no final do palco com seu vestido vermelho sobre seu corpo. Romeu canta e vai em direção à Julieta:

O amor é mais forte que o revólver
 Santos operários, a rua como altar
 Convocaram trabalhadores, mendigos, pobres
 A cantar, a lutar, a sonhar!
 O amor é mais forte que o revólver
 O amor é mais forte que o canhão
 O amor é mais forte que o revólver
 Essa é a minha arma, meu refrão!

Agora todo elenco canta do lado do palco e do Romeu e Julieta entidade:

O amor é mais forte que o revólver.
 O amor é mais forte que o canhão.
 O amor é mais forte que o revólver.
 Essa é minha arma, meu refrão!

O Romeu entidade e Julieta entidade vão andando em direção ao Romeu e Julieta deitados no chão, no final do palco. Conforme a música está sendo cantada por todo o elenco, eles pegam cada lado do pano, com duas camadas de tecido, a superficial branca e a de baixo vermelha, e vão estendendo em todo o corredor do teatro, e vão em direção ao Romeu e Julieta operários, os cobrindo.

O sensível não é apenas um momento que se poderia ou deveria superar, no quadro de um saber que progressivamente se depura. É preciso considerá-lo como elemento central no ato de conhecimento (Maffesoli, 1998, p.189).

O coro dos Desvalidos é formado novamente. Pegamos o barco que está no fundo palco e nos direcionamos ao centro do salão. Agachados com as mãos sobre o barco estamos eu, Paula e Raquel. Segurando as malas mais à frente, estão Luiza e Gabriela.

Marcos com o seu bandolim em pé na parte de trás da Barca dos Desvalidos, ele exerce o papel de corifeu e diz:

- Refugiados, imigrantes, artistas! Marinha dos Desvalidos! Eu, você e todo mundo! Neste Bom Retiro, nesta São Paulo, neste início ou fim de mundo! Vamos nos levantar pela liberdade!

A Catadora levanta e em plano médio diz:

- Na nossa história, a morte não vence a alegria da luta! E manuseando o boneco saci, ele diz:

- Saci presente! Pra tudo e sempre!

Neri caminha devagar e com calma, olha para os atores, atrizes e público e diz:

- Amigos, esse texto que vou dizer agora está na peça Rei Momo. “Vocês querem ser livres? Vocês querem falar o que quiserem, andar por onde desejarem? Trabalhar no lugar em que mais gostarem? Para isso é preciso ser forte, ser gente e até lutar se for preciso. É preciso ver em volta. Ver, entende? Não apenas olhar. Compreende, irmão? É preciso ver em volta”. Quem quer a liberdade luta por ela! Sou que nem soca de cana, me cortem que eu nasço sempre.

Nós levantamos e em coro, com uma voz forte e assertiva dizemos:

- Sou que nem soca de cana. Cortem-me, que eu nasço sempre!

E cantando e devagar arrastamos o barco, e realizamos pausas, e nessas pausas, olhamos para o público e cantamos:

Sou que nem soca de cana

Sou que nem soca de cana

Me cortem, que eu nasço sempre! (3x)

Cantamos e arrastamos o barco até o final do teatro que é quando pegamos o barco até o lado de fora do teatro e continuamos cantando até fecharmos a porta. O Neri permanece em cena. E diz:

- Atenção! Atenção! Atenção! Gente da rua! Povo da lua!

Felipe com a roupa toda preta entra no galpão sozinho e com uma voz forte, alta e com um tom desespero diz olhando para o público:

- A festa acabou! A luz apagou! O teatro fechou! E agora, José? E agora, Neri? E agora, Maria? E agora, José?

O Neri com uma fala que vai num crescente de volume e repetida diz:

- O teatro fechou?

E agora, José?

E agora?

Felipe vai saindo e o personagem Neri fica sozinho no teatro escuro. Com o olhar perdido, então Felipe puxa o Neri, pela camiseta com o logotipo do TUOV, para fora do teatro. Fecham-se as portas do teatro.

Damos a volta e todas e todos juntos entramos em fila para trocar aplausos junto com o público.

E após uma respiração profunda, sentamos entre o público para começar o tradicional debate pós apresentação. Após alguns minutos, César pede para nos apresentarmos: nome, profissão e tempo de grupo. Neste momento estamos no início do ano de 2019, época em que Jair Bolsonaro assume o governo federal. O gosto amargo contamina as nossas palavras, dividimos a mesma necessidade de não as engolir, porém, sem nenhum combinado prévio, nós nos revezamos em como cuspir este amargor, que na garganta é oriundo da expectativa do governo Jair Bolsonaro.

O antropólogo e professor da Unicamp Ronaldo Almeida no artigo intitulado: “Bolsonaro Presidente. Conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira”, de meados de fevereiro do ano 2019, destaca que o momento é para além de uma crise política e econômica, é também de ataques à Constituição de 1988. Uma vez que têm sido frequentes as fissuras nas relações interpessoais em parcelas da população e culturais, posto que o jogo de forças tem levado a choques identitários, de valores e comportamentos. (ALMEIDA, 2019, p.187)

Ainda no galpão do TUOV, nos mantemos espalhados entre o público e o cenário, alguns vão tirando todo o figurino, outros só uma parte, e há aqueles que esquecem a presença do figurino no corpo.

César em silêncio lança vagarosamente o seu olhar para todos os homens e mulheres que estão no galpão:

A importância do silêncio no espaço da comunicação é fundamental. De um lado, me proporciona que, ao escutar, como sujeito e não como objeto, a fala comunicante de alguém, procure entrar no movimento interno do seu pensamento, virando linguagem; de outro, torna possível a quem fala, realmente comprometido com comunicar e não com fazer puros comunicados, escutar a indagação, a dúvida, a criação de quem escutou. Fora disso, fenece a comunicação. (FREIRE, 1996, p.60)

Depois dessa pausa que aparentemente cria um certo estranhamento entre todas e todos. César direciona o seu olhar a cada um e diz:

- E você, quer falar algo? Qual o seu nome?

Esta “conversa” após as apresentações é uma das especificidades do TUOV. Marcado por todos do grupo, na verdade, como parte das apresentações. As narrativas compartilhadas servem, muitas vezes, como inspiração para as cenas do próprio espetáculo e repertório para os próximos.

De forma gradativa homens e mulheres de todas idades falavam seu nome, profissão e o que acharam do espetáculo. Interessante realçar que as vivências de vida, espontaneamente, dialogavam com as cenas do espetáculo. Construindo assim uma perspectiva descolonizadora:

A atitude de grupos teatrais brasileiros, ao assumirem a elaboração de treinamentos próprios e também a autoria de seus espetáculos, parece colaborar para inverter a posição “subalterna”. Suas práticas como um todo, ao cruzarem aspectos do local, com outros, nacionais e internacionais (intra e interculturais), valorizam as próprias sensibilidades e capacidades críticas de articulação de saberes. É recuperada uma liberdade, a qual a história primeiramente negou, atuando como uma forma de descolonização (BELÉM, 2016, p.122).

Paulo Freire, na obra “Pedagogia da Autonomia”, nos afeta, assim como se nos olhasse aos olhos, afirmando que o “pensar certo” vai além dos bancos escolares, ele se constrói: na vivência cotidiana, sobre a perspectiva de um olhar sensível. “Pensar certo” não é o fazer de quem se isola, de quem se “aconchega” a si mesmo na solidão, mas um ato comunicante, de coparticipação. (FREIRE, 1996, p.17). Neste caso, um possível lugar seria nesses espaços do “teatrar”.

Seguindo na roda de conversa:

- Ah vou falar, diz uma mulher os seus olhos brilhantes, cabelos longos e mãos falantes.

Continua:

- Meu nome é Rose⁷. Gostei muito de tudo, mas a Cena das Mulheres me fez chorar. Eu não tive uma vida muito fácil, morei num abrigo quando criança e casei cedo. Graças a Deus sempre trabalhei! E nos últimos tempos estou trabalhando no Bom Retiro. E por estar por aqui, comecei a frequentar o Centro Cultural Oswald de Andrade. Da época do abrigo que vi a primeira vez uma peça de teatro, achei incrível, mas só há pouco tempo perdi a vergonha e fiz umas oficinas de artes pelo Bom Retiro. Nem sei porque eu estou falando isso, mas na verdade o que eu quero dizer é que o

⁷ Nome fictício.

contato com esses “outros mundos”, das oficinas, me levou a pensar em outras coisas que a vida poderia ser, e ver meu casamento, minhas relações na vida.

A cena das mulheres mexeu comigo. Nunca me prostituí, mas poderia por conta da vida difícil, não julgo. Sofri muito no meu relacionamento, foram quinze anos de muito ciúmes e controle da minha vida por ele. Ele falava coisas que me machucavam, assim como o rosto das moças do banco, apesar disso eu consegui sair dessa! Quero que todas as mulheres saíssem também. Hoje me amo! E tenho muitos sonhos!

A performance cênica na cena das Mulheres, neste caso, proporcionou uma troca de experiência com a Rose:

Isso revela a performance como um lugar particularmente propício para processos de intercâmbio cultural, já que aproxima pessoas de diversos campos, religiões, condições socioeconômicas, gêneros, sexualidades, grupos étnicos, nações e culturas. Os processos de criação nas artes da cena podem ser pensados, portanto, como um laboratório para a vivência, o ensino e a aprendizagem de saberes outros, pela via do corpo, regidos por uma ética de respeito às diferenças (BELEM, 2016, p.126).

Nesse momento estou sentada no chão do corredor do galpão e escuto a voz de uma mulher que está sentada numa cadeira próxima a mim. Meu campo de visão é desigual, mas consigo ver seus cabelos trançados e escutar muito bem a sua voz forte e diz:

- Meu chamo Ângela⁸, sou professora de história de uma escola estadual. Gostei muito de tudo, mas assistir a forma que vocês trouxeram a relação dos trabalhadores nas fábricas mexeu muito comigo e me fez lembrar o filme *O Menino e o Mundo*. Assisti esse filme com meus alunos e fiquei impressionada com tudo. Vendo aqui as cenas que também dizem sobre a precariedade dos trabalhadores nas cidades, e assim como no filme, a possibilidade de renascer.

Abrindo um adendo sobre o filme: *O Menino e o Mundo é uma* animação brasileira dirigida por Alê Abreu e estreada em 2013. A narrativa é conduzida por imagens coloridas, sons e músicas. A história é conduzida por Cuca sem diálogos inteligíveis, que morava com os pais no interior. Com o desaparecimento do pai, o menino sai em sua busca. O filme mostra a realidade dos trabalhadores na zona rural e urbana.

⁸ Nome fictício.

- Enfim, para mim vocês disseram coisas parecidas, mas de formas tão diferentes, tão diferentes! Acho incrível como as artes podem trazer à tona um tema de diferentes formas. Obrigada! Gostaria muito que meus alunos assistissem esse espetáculo. Eles iam gostar. Como professora também constato que a peça é para qualquer público. Isso é muito importante, fazer dessa forma. É isso, obrigada! - conclui Ângela.

A abertura de um espaço para a escuta, possibilita confiança, ainda que básica ao diálogo, que não é um a priori deste, mas uma resultante do encontro em que os homens se tornam sujeitos da denúncia do mundo, para a sua transformação (FREIRE, 1987, p.105).

Considera-se esse processo educativo no sentido que se estabelecem trocas de histórias de vida e perspectivas de conhecimento. É o que denomino “Retalhos de Memórias”, pois são vivências narradas de lembranças apresentadas num processo criativo (ROSENTHAL, 2014, p.229), assim como essas lembranças poderão influenciar outros processos criativos, tornando um movimento infinito:

Partindo, inicialmente, da percepção de que as vivências narradas se referem a lembranças que se apresentam no processo narrativo, essas lembranças não se referem a um estoque de memórias que contenha lembranças firmemente armazenadas ou fixadas. Pelo contrário: o presente da narração ou escrita biográfica define o olhar retrospectivo sobre o passado e gera um passado recordado específico em cada caso (ROSENTHAL, 2014, p. 229).

Uma forma de transformar uma vivência em experiência é criando e recriando, integrando-se às condições de seu contexto, respondendo a seus desafios, objetivando-se a si próprio, discernindo, transcendendo (FREIRE, 1967, p.41). Em suma, é um possível caminho para o pensamento crítico reflexivo dos processos de mulheres e homens nos seus tempos históricos, conduzindo para atitudes críticas, superando a atitude do simples ajustamento ou acomodação, apreendendo temas e tarefas de sua época (FREIRE, 1967, p.40).

Por isso mesmo que, existir, é um conceito dinâmico. Implica numa dialogação eterna do homem com o homem. Do homem com o mundo. Do homem com o seu Criador. É essa dialogação do homem sobre o mundo e com o mundo mesmo, sobre os desafios e problemas, que o faz histórico (FREIRE, 1967, p.59).

As artes cênicas promovem uma forma de sistematização e deliberação de ação que incide sobre a estrutura social, ora no sentido de mantê-la como está ou mais ou menos como está, ou de transformá-la (FREIRE, 1987, p.112).

A possibilidade da transformação é construída em uma atmosfera criativa que não se detém em um desenvolvimento em etapas que proporciona movimentos de um presente deslocado, ou seja, ações que estão ligadas ao que poderia ser e a etapas posteriores.

A investigação temática tem como sujeitos de seu processo, não apenas os investigadores profissionais, mas também os homens do povo, cujo universo temático se busca (FREIRE, 1987, p.113). A perspectiva da transformação nos lança às reflexões sobre as infinitas possibilidades do campo cultural.

Evidencia-se que a palavra cultura tem como origem o verbo latino "colere" que significa cultivo, de tudo que se relacionava com a terra, mais que se estendia ao cuidado com as crianças, deuses e cultos (CHAUÍ, 1986, p.11).

A cultura é constituída pelo conjunto dos saberes, fazeres, regras, normas, proibições, estratégias, crenças, ideias, valores, mitos, que se transmite de geração em geração, se reproduz em cada indivíduo, controla a existência da sociedade e mantém a complexidade psicológica e social. Não há sociedade humana, arcaica ou moderna, desprovida de cultura, mas cada cultura é singular. Assim, sempre existe cultura, mas cada cultura é singular. Assim, sempre existe a cultura nas culturas, mas a cultura existe apenas por meio das culturas. (MORIN, 2006, p.56).

A especificidade de uma cultura enquanto popular foi muito abordada nesse trabalho, com isso é valoroso refletir brevemente sobre esse tema. Segundo o antropólogo argentino Canclini (2015) é fundamental a desconstrução do popular para consequentemente reconstruir esse conceito. O autor aponta que esse processo é necessário como forma de “desfazer” operações científicas e políticas que levaram à cena o *popular*, o folclore, as indústrias culturais e o populismo político.

A reflexão sobre a ideia do que é o popular nas culturas é de suma importância para o entendimento das culturas populares. Os folcloristas associavam o popular, em geral, à tradição; popularidade, a indústria cultural e o populismo, ao povo.

Apesar de cada uma dessas tendências reivindicar uma concepção de popular, todas contribuem para o processo de fazer o povo falar ao coletar narrações, incluir entrevistas de rua em programas de rádio

e televisão, compartilhar com o povo os palcos do poder (CATENACCI, 2001, p.32)

A partir das reivindicações do lugar do popular que de certa forma movimentos populares, alguns partidos políticos, movimentos identitários e sindicatos foram se constituindo.

O Brasil, na década de cinquenta e sessenta, atravessava um processo de transformações econômicas, sociais e políticas. No contexto governamental com o presidente João Goulart (mandato 07/09/1961 - 01/04/1964) na expectativa de reformas de base. Desapropriações para a reforma agrária no governo estadual gaúcho de Leonel de Moura Brizola (mandato 25/03/1959- 25/03/1963). Crescimento das ligas camponesas na região nordeste. Internacionalmente acontecia a Revolução Cubana (26/07/1953- 01/01/1959)

No ano de 1961 é criado o Centro Popular de Cultura- CPC na cidade do Rio de Janeiro. Reunia-se estudantes da União Nacional dos Estudantes- UNE e artistas de diferentes linguagens: música, teatro, cinema, literatura, artes plásticas etc. Segundo o CPC a definição de cultura popular é nos termos exclusivos de transformação:

Para esse movimento, a concepção de cultura popular estava diretamente relacionada com a questão da participação popular, como no populismo de direita, mas não uma participação que objetivasse a ordem, a manutenção do poder; pelo contrário, o objetivo maior da cultura popular, identificada por eles como revolucionária, era a transformação da sociedade (CATENACCI, 2001, p.32).

Os estudos das culturas populares devem articular-se com fatores complexos e dinâmicos. Por exemplo, a produção cultural vincula-se aos meios de comunicação de massa, migração e imigração. E, principalmente, a secularização crescente de nossas sociedades, rompendo com um certo primado do catolicismo como campo simbólico e estético dominante em muitas expressões culturais tradicionais (CANCLINI,2015, p. 85).

O crítico cultural indiano Homi K. Bhabha escreveu o livro *O Local da Cultura* (1998), e no decorrer da obra o título é redefinido como Locais de Culturas. Ele utiliza as seguintes categorias: entre-lugares, entre-tempos, hibridismos, estranhamento, identidade intervalar e vidas duplas.

Bhabha destaca a necessidade de deslocar o conceito da diversidade cultural para a diferença cultural. As sociedades são constituídas por sujeitos culturais híbridos, e não pela oposição sujeito e cultura.

Além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses "entre-lugares" fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novas signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 1998.p.20)

Atualmente, as culturas já não se agrupam em conjuntos fixos e estáveis, mas renovam sua composição e hierarquia, se cruzam em todo o tempo, invalidando classificações que distinguem o popular do culto, e a ambos do massivo (CANCLINI, 2015, p. 283). Esse horizonte transparece no teatro popular hoje.

Agora, voltando para as “Rodas de Conversa” do grupo, era muito comum nesses momentos, César Vieira nos perguntar o que é o teatro popular? Resumidamente, surgiam as seguintes colocações:

- Grupos com integrantes trabalhadores;
- Trabalhadores sim, mas das classes populares;
- Uma peça que seja entendida por todos;
- Os espetáculos têm que ser de graça;
- Conteúdos que fazem parte do dia-dia das pessoas;
- Estética popular;
- Comunicar para todas as idades;
- Seja possível de ser apresentada em qualquer espaço.

Segundo o teatrólogo Augusto Boal (1979) o teatro popular pode ser definido de três formas distintas: de Propaganda, Didático e Cultural.

Os de Propaganda eram utilizados em muitos países. No Brasil praticados pelos Centros Populares de Cultura até o ano de 1964. Inclusive usados como ferramenta de debate nos espaços de construção da política eleitoral da época. Nas produções cênicas eram apresentados os problemas populares mais urgentes. Além disso, muitos operários escreviam os textos ou contribuíram para a concepção textual das produções (BOAL, 1979, p. 31).

Os de Teatro Didático não têm o intuito de convencer o público a se posicionar sobre determinado tema, e sim abordar temas didaticamente. A arte é uma forma

sensorial de conhecimento, portanto os de teatro didático-popular procuravam desenvolver estas ideias em forma concreta (BOAL, 1979, p.31).

No Teatro Cultural não é necessária a temática política para ser popular, e sim que seja na perspectiva do povo. Conforme Boal:

Nenhum tema “psicológico” é alheio ao teatro popular, também assim não o são as peças ditas culturais (Shakespeare, Goldoni, Molière) que servem fundamentalmente para o divertimento da plateia, ou espetáculos ditos folclóricos (BOAL, 1979, p. 32).

No livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* publicado em 1979, Boal propõe como uma forma de teatro popular o desenvolvido na Argentina na época, neste caso, com a dramatização de problemas locais.

Buenos Aires e Córdoba destacam-se pelos grupos que trabalham em relação direta com os seus futuros espectadores em favelas, fábricas ou escolas (BOAL, 1979, p.69).

Quando se pensa sobre aquilo que caracteriza uma cultura e que revela uma matriz geradora da sensação de pertencimento para os nascidos num determinado país, região e época, certamente vem à mente histórias contadas, vistas, representadas. Tais narrativas mostram desde os modos de pensar até o uso dos recursos da linguagem, as relações construídas por meio do imaginário, do simbólico e de eventos factuais que constituem a história de um lugar (BELÉM, 2016, p. 128).

Essa relação com o “local” foi vivenciada nesse trabalho, entre o TUOV e o bairro do Bom Retiro. Contudo, considero que o teatro popular não é um conceito ou classificação, e sim uma perspectiva, que está em movimento. A arte só poderá desenvolver-se praticando, com algum malabarismo sem abdicar da honestidade, como um “capoeirismo cultural” (VIEIRA, 2018, p.70).

Uma possível especificidade dos acontecimentos cênicos no Brasil, proponho a ideia de que esses são regidos por um hibridismo entre modos de produção cultural e artística. A mim parece que, em muitas produções espetaculares de grupos teatrais brasileiros há uma presença simultânea tanto da representação dramática quanto da brincadeira, presente nas manifestações e festas populares no Brasil (BELÉM, 2016, p.127)

O processo do espetáculo “Bom Retiro Meu Amor Uma Ópera Samba” me fez sentir a pulsão de ser gente. E neste momento referencio o educador e filósofo Paulo Freire e digo em coro com ele que:

Gosto de ser gente porque, como tal, percebo afinal que a construção de minha presença no mundo, que não se faz no isolamento, isenta da influência das forças sociais, que não se compreende fora da tensão entre o que herdo geneticamente e o que herdo social, cultural e historicamente (FREIRE, 1996,p.28)

Nessa experiência, senti-me como sujeito histórico porque me percebi nessa relação. Relação com o Outro e com o mundo. É a posição de quem luta para não ser apenas objeto, mas sujeito também da História (FREIRE, 1996, p.28).

Estar no mundo sem fazer história, sem por ela ser feito, sem fazer cultura, sem “tratar” sua própria presença no mundo, sem sonhar, sem cantar, sem musicar, sem pintar, sem cuidar da terra, das águas, sem usar as mãos, sem esculpir, sem filosofar, sem pontos de vista sobre o mundo, sem fazer ciência, ou teologia, sem assombro em face do mistério, sem aprender, sem ensinar, sem ideais de formação, sem politizar não é possível (FREIRE, 1996, p.30).

Neste momento, saio do teatro com o suor escorrendo todo o corpo, lágrimas secas nos olhos, sorriso solitário, tensão na coluna lombar, aperto no peito, mãos que transpiram frio, ombros pesados, pés inchados e palavras escondidas no céu da boca. Não olho para trás porque estou acompanhada do Outro e, principalmente, afetada pelo mundo. Sigo com os olhos abertos, o corpo em movimento e a mente quente de sonhos. Pois é na inconclusão do ser, que se sabe como tal, que se funda a educação como processo permanente (FREIRE, 1996, p.30).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*E agora,
José? A festa
acabou, a luz
apagou, o
povo sumiu, a
noite esfriou,
e agora,
José?*

Carlos Drummond de
Andrade

E agora, José? E agora, você? E agora, eu? Encerrada a travessia como pesquisadora-atriz, vi não só as apresentações se encerrarem como o mundo entrar em quarentena por conta da pandemia de Covid-19.

No início da pandemia, março de 2020, os teatros foram os primeiros espaços a fecharem, com isso suspenderam-se as apresentações, ensaios e oficinas. O “olho no olho” do *ao vivo* tão prezado pelos atores e atrizes dá lugar a novas formas de existir, com produções audiovisuais compartilhadas nas redes sociais. Esse novo formato foi um acalento essencial em um período tão solitário da humanidade. No entanto, as gravações eram realizadas individualmente pelos artistas, possibilitando novas perspectivas para as artes cênicas.

Com o TUOV não foi diferente, porém demoramos alguns meses para organizarmos os encontros virtuais, até porque uma parte do elenco não compartilhava da cultura digital. Mas o tempo foi passando e as demandas pessoais e do espaço físico também. Foram inúmeros furtos na sede e falta de recursos para sua manutenção. Do elenco, os trabalhadores da cultura ficaram sem renda.

Ademais, essa tornou-se a realidade do setor cultural brasileiro que diante do novo quadro de suspensão de todas as atividades artísticas e culturais começou a mobilizar-se exigindo apoio das instâncias federais, estaduais e municipais.

No caso do Tuov, o suporte veio com o edital federal Lei Aldir Blanc⁹ e o Festival

⁹ Lei Aldir Blanc é uma iniciativa federal para apoiar financeiramente profissionais do setor cultural que sofreram com as medidas de isolamento social em razão do Covid-19.

Amparo¹⁰. Este último possibilitou o primeiro encontro do grupo no período pandêmico, no dia 11 de julho de 2021, seguindo todos os protocolos de segurança.

Entre máscaras, lágrimas, palavras e mãos nos encontramos para a gravação de uma apresentação virtual de uma hora. A equipe de audiovisual destacou que um dos diferenciais do TUOV é o que se constrói nos bastidores; nossas conversas, organização dos espaços e figurinos, o cafuné no cachorro, o café oferecido a quem chega. E especialmente os olhares que se encontram e se perdem entre nós, atores e atrizes. Neste momento, constatei, a partir também do olhar do Outro, que a força motriz que potencializa esse coletivo são os afetos. Como uma tribo fincada no fazer junto, mas que mantém a autonomia individual. Porém, essa força deve ser realimentada cotidianamente, e é esse o maior desafio da sociedade contemporânea. E com a pandemia intensifica-se esse desafio. Alma coletiva da vida cotidiana que se torna nesse trabalho uma alavanca metodológica (MAFFESOLI, 2014, p.148).

Interpreto que o estreitamento entre teatro e educação se constituiu na experiência humana que o teatro proporciona, qualificando poeticamente a vida. Neste trabalho, considero como “teatrar” isso que é vivenciado nesses itinerários formativos, em movimentos de reflexão, argumentação, emoção, intuição, percepção, imaginação e criação sobre a existência humana.

A criação de uma personagem, por exemplo, é se envolver e “sair de si”, acessar outras perspectivas, em outras palavras, experimentar e se conectar com o Outro através da percepção e imaginação, construindo assim uma cadeia de formas significativas, tornando também possível um caminho de ação contra o ódio e exclusão. Processos de criação exigem uma concentração intensa, em um processo em que a mente é ativada e conseqüentemente todo o ser responde aos estímulos também sensíveis (Pillotto, 2007, p.116).

O “teatrar” ao estimular a contextualização e integração com a realidade, proporciona uma percepção global, que constrói caminhos de solidariedade e

¹⁰ Festival Amparo foi um festival online realizado do dia 27/07/2021 ao dia 01/09/2021 com o intuito de manter vivos os palcos e espaços culturais paulistanos.

responsabilidade, e conseqüentemente de cidadania.

A fragmentação e especialização promove um efeito limitador, leva os sujeitos à alienação do senso de responsabilidade, que passa a considerar que o cumprimento de determinada tarefa seja o suficiente para o exercício de responsabilidade social. Só que as demandas da contemporaneidade envolvem a necessidade das pessoas lidarem com várias situações e relações ao mesmo tempo, com situações de incerteza e questionamentos, e para isso o “teatrar” pode muito bem contribuir com a possibilidade de entendimento da complexidade humana de uma forma mais orgânica.

Resumidamente, neste trabalho, percorremos fenomenologicamente o espetáculo “Bom Retiro Meu Amor Ópera Samba”, com o intuito de compreender o Tuov como uma tribo urbana, quebrando a lógica do “dever ser”, que estipularia um ideal a ser seguido, para afirmar o que é, o que se apresenta como “fazer junto”, despertando para uma sensibilidade comunitária e uma emoção coletiva.

Não foi possível explorar em profundidade as relações do grupo com o território do Bom Retiro ou mesmo refletir sobre as possibilidades de contribuição do “teatrar” possa o cotidiano de outros espaços, como o espaço escolar, tema que fica aqui sugerido para futuras pesquisas.

O principal querer deste trabalho foi instigar reflexões sobre o “teatrar” como uma possibilidade de educação do sensível. Afinal, o conhecimento emerge através de invenção e reinvenção, por meio de um questionamento inquieto, impaciente, continuado e esperançoso de pessoas no mundo, com o mundo e entre si (FREIRE, 1995).

REFRÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDAL, A. Sobre regiões e desenvolvimento: o processo de desenvolvimento regional brasileiro no período 1999-2010. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 261. 2015.

ALMEIDA, Rogério de; BECCARI (Org.). **Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias**. 1. ed. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2017. 425p.

ALMEIDA, RONALDO DEBOLSONARO PRESIDENTE: CONSERVADORISMO, EVANGELISMO E A CRISE BRASILEIRA. Novos estudos CEBRAP [online]. 2019, v. 38, n. 1 [acessado 5 Outubro 2021], pp. 185-213. Disponível em: <<https://doi.org/10.25091/S01013300201900010010>>. Epub 06 Maio 2019.

ALTIERI, Antonio Luís de Quadros. A Pedagogia do Grupo de Teatro União e Olho Vivo nas décadas de 60 a 80.. In: II CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 2., 2008, São Paulo. Proceedings online... Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, Available from: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000092008000100001&lng=en&nrm=abn>. Access um: 20 Ao. 2018.

ARAÚJO, A, F; GOMES, V. Que Tempos São Esses? Uma Breve Prosa Acerca do Teatro de Rua. In AQUILES, Marcio; MATE, Alexandre.. Teatro de Grupo na cidade de São Paulo e grande São Paulo. 1. ed. São Paulo : Lucias, 2020.

BALDISSERA, Adelina. Pesquisa-ação: uma metodologia do 'conhecer' e do 'agir'. Revista Sociedade em Debate, Pelotas, v.7, n. 2, p. 5-25, ago. 2001.

Bauman, Zygmunt. (2003). Comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
Bondía, Jorge Larrosa Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação [online]. 2002, n. 19 [Acessado 29 Setembro 2021] , pp. 20-28. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>>. Epub 19 Abr 2011. ISSN 1809-449X. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>.

BELÉM, E. Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial. **Sala Preta**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 120-131, 2016. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v16i1p120-131. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/110637>. Acesso em: 3 out. 2021.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BHABHA, Homi K. o local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 6ed. Rio de Janeiro. Editora 2006.

BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BRAGANÇA, I. F. S. Memória, narração e experiência: um “círculo virtuoso”. In: *Histórias de vida e formação de professores: diálogos entre Brasil e Portugal* [online]. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2015. 392p.

CARLETO, Simone. *Teatro União e Olho Vivo: cultura tradicional e arte popular*. 2009. 137f. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes de São Paulo, 2009.

CARNEIRO, Leonel. *A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa*. 2016. Tese-Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CATENACCI, VIVIAN. *CULTURA POPULAR: ENTRE A TRADIÇÃO E A TRANSFORMAÇÃO*. São Paulo em Perspectiva [online]. 2001, v. 15, n. 2 [Acessado 22 abril 2022], pp. 28-35. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000200005>>. Epub 30 Abr 2002. ISSN 1806-9452. <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000200005>.

CAVALCANTE, C. M. H. *Teatro de Animação: uma linguagem, uma metodologia de formação de atores*. **OuvirOuvir**, v. 6, n. 1, 22 out. 2010.

CAZÉ, C,M,J,O; PAIXÃO, M,L, C. *Do Boi do Folgueto: transpondo fronteiras geográficas e culturais na arte e na educação*. In: *ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, V, 2009, Salvador. Anais, Salvador, 2009.

Charréu, L. & Oliveira, M. O. (2015). *A/r/tography in practice: reviewing three research projects at the Federal University of Santa Maria, Brazil*. In AAVV, 2nd Encounter on practices of research in arts education: some texts (pp. 63–75). Porto: I2ADS-NEA, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Delory-Momberger, Christine. *Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica*.

Revista Brasileira de Educação [online]. 2012, v. 17, n. 51 [Acessado 6 Setembro 2021] , pp. 523-536. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1413-24782012000300002>>. Epub 10 Dez 2012. ISSN 1809-449X. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782012000300002>.

Desgranges, Fiávio. A pedagogia do teatro: provocação e dialogism. São Paulo: Editora Hucitec : Edição es Mandacarú , 2006.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

FERREIRA-SANTOS, M. & ALMEIDA, Rogério (2019). *Antropolíticas da Educação*. São Paulo: Képos, 3ª Ed. ISBN: 978-85-60944-97-2 (E-book) – DOI: 10.11606/9788560944972. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/318> I

FERREIRA-SANTOS, M. & ALMEIDA, Rogério. *Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2020,

FERREIRA-SANTOS, M. (2005). ***Crepusculário: conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi***. São Paulo: Editora Zouk, 2a. ed. ISBN 8588840391.

FREIRE, P. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

FREIRE, P. Pedagogia da indignação. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

FREIRE, P. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, P. Política e educação. São Paulo, Editora Cortez, 2001.

FREIRE, P. Por uma pedagogia da Pergunta. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1998.

FREIRE, P. Educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1967.

FREIRE, P. Cartas à Guiné-Bissau – registros de uma experiência em processo. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

FREIRE, P. A educação na cidade. São Paulo: Editora Cortez, 2001.

FREIRE, P. À sombra desta mangueira. São Paulo: Olho d'Água, 1995.

FUINI, Lucas Labigalini. O território em Rogério Haesbaert: concepções e conotações. Geografia, Ensino & Pesquisa, Vol. 21 (2017), n.1, p. 19-29.

Galeano, Eduardo (2004), *Bocas Do Tempo*. Porto Alegre: L&P.

Gagnebin, J. M. (2006) *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo, Editora 34.

GONÇALVES, Angelita. Caderno de aula, 2019.

Grito, Cia. Realize, 2019. São Paulo.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.

ICLE, G.; HAAS, M. Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 096-115, 2019. DOI: 10.5965/1414573103362019096. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/14772>. Acesso em: 5 fev 2021.

JESUS, T. S. DE A. Carnaval brasileiro: expressão da cultura popular adaptando-se aos efeitos das tecnologias contemporâneas. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 5, n. 2, 23 jun. 2019.

Krein, José Dari O desmonte dos direitos, as novas configurações do trabalho e o esvaziamento da ação coletiva: consequências da reforma trabalhista. *Tempo Social* [online]. 2018, v. 30, n. 1. Acessado 5 Fev 2021, p. 77-104. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2018.138082>>.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 2019.

LARROSA, Jorge. O enigma da infância: ou o que vai do impossível ao verdadeiro. In: *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p.229-246.

LOPES, Ana (2014), *O teatro do oprimido como instrumento de emancipação social: re(l)novar mentalidades*, Tese de Mestrado em Ciências da Educação, Lisboa, Universidade de Lisboa.

MACHADO, M. M.. *Merleau-Ponty & a Educação*. 1ª. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010. v. 1. 117p

MAFFESOLI, M. 1998. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro, Vozes, 207p

MAFFESOLI, Michel. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MAFFESOLI M. *Saturação*. São Paulo (SP): Iluminuras Ltda.; 2010.

MAFFESOLI, M. 2014. O tempo das tribos. Rio de Janeiro, ForenseUniversitária, 232p.

MERLEAU- PONTY. Fenomenologia da percepção. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 657 p.

MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. & A dúvida de Cézanne. Tradução de NEVES, PEREIRA, P e M. E. G. São Paulo: Editora Cocac & Naify, 2004.

Ministério da Saúde. Manual sobre o cuidado à saúde junto a população em situação de rua / Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Atenção Básica. – Brasília : Ministério da Saúde, 2012.

MORIN, Edgar. A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento. 8ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. Editora Sulina – 2005, p.13 -15.

MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários à educação do futuro. 2. ed. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2000.

MOURA, Marinalva Nicácio de. O Corpo na experiência do ator: diálogos entre teatro e Educação. 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012

Nascimento, Jenyffer.(2014).Terra Fértil.São Paulo: Mjiba.

NOY, Bia. Uma visão sobre o processo criativo do ator - o literário no teatral. **Dossiê: Teorias do Processo Criativo**, Porto Alegre, v. 10, ed. 01, 2014.

Oliveira, M. O. & Charréu, L. (2016). Contribuições da perspectiva metodológica investigação baseada nas artes e da a/r/tografia para as pesquisas em educação. Educação em Revista, 31(1), 365–382.

PARANHOS, kátia Rodrigues. Dramaturgos e grupos de teatro no Brasil pós-1964:arte, cultura e política .Lutas Sociais , [S.I], V.18,N.32,P.190-202,JUL.2014.ISSN 2526-3706.

PERCASSI, Jád. Arte, política e educação popular: diálogos necessários para a transformação social. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2014.

PITTA, S, D, Silvia. Educação pelo sensível . Revista de Letras, Artes e Comunicação. Revista de Letras, Artes e Comunicação,v.1,n. 2, p.113-127,mai-ago.2997.

POMPEU, R.; VASCONCELOS, T. O teatro de grupo na sua fase contemporânea. In AQUILES, Marcio; MATE, Alexandre.. Teatro de Grupo na cidade de São Paulo e grande São Paulo. 1. ed. São Paulo : Lucias, 2020

RODRIGUES BRANDÃO, C.; CORREA BORGES, M. A pesquisa participante: um momento da educação popular. **Revista de Educação Popular**, v. 6, n. 1, 25 set. 2008.

ROMEO, S.P. O movimento arte contra a barbárie: gênese, estratégias, e legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002). Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2016, 224 p.

Rago, Margareth. Figuras de Foucault. Organizado por Margareth RAGO E Alfredo Veiga-Neto. 2ed. Belo Horizonte. Autentica, 2013.

RODRIGUES BRANDÃO, C.; CORREA BORGES, M. A pesquisa participante: um momento da educação popular. **Revista de Educação Popular**, v. 6, n. 1, 25 set. 2008.

ROSENTHAL, Gabriele. História de vida vivenciada e história de vida narrada. Civitas, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 227-249, maio-ago. 2014.

RUBIRA, F. A arte de ouvir e contar histórias: mas que história é essa? In: Willms, E; Beccari, M; Almeida, R. (Orgs). São Paulo: FEUSP, 2019. 705 p.

SANTOS, Akiko. Complexidade e transdisciplinaridade em educação: cinco princípios para resgatar o elo perdido. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 37, p. 71-83, Apr. 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A gramática do tempo: para uma nova cultura política. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. Estudos Avançados, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 46-71, aug. 1988.

SANTOS, Boaventura de Sousa. (2003) Reconhecer para Libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Santos, Boaventura de Souza. (2007) Renovar a teoria crítica para reinventar a emancipação social. São Paulo: Boitempo Editorial.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. O corpo no teatro. Aletria, Belo Horizonte, p. 279-285, jan./dez. 2017.

SANTOS, R, Darlan. Escritas do eu na tela: a cine(auto)biografia de Estamira.

Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, Vale do Rio Verde, v.07, nº 1, p.1-12, jan/jun.2016.

SOARES, Mei. 4º Seminário Comunicação, Cultura e Sociedade do Espetáculo. Resistência, memória e teatro> reflexões sobre os 50 anos do Teatro Popular União e Olho Vivo, 2017.

SEVCENKO, N. No Princípio era o Ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: REIDEL, D. C. (Org.) Narrativa: Ficção e História. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 120-136.

STANISLAVSKI, C.A Construção da Personagem. 10ª ed. (trad. Pontes de Paula Lima). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TEIXEIRA, Tânia Márcia Baraúna; Úcar, Xavier, dir. Dimensões sócio educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008. ISBN 9788469120033. Tesi doctoral -Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat d'Humanitats, Departament de Pedagogia Sistemàtica i Social, 2007.

TELLES, Narciso. "Poética e política na pedagogia teatral: a formação de atores/atuadores do Grupo Ói nós aqui traveiz". In Dramateatro Revista Digital, n. 16. Caracas, 2009. TROTTA, Rosyane. Teatro de Grupo: utopia e realidade. (no prelo). 2005.

TONETO, Livia. Bumba Meu Boi e suas manifestações urbanas: uma análise a partir dos estudos culturais.Dissertação (mestrado em em Estudos Culturais)-Escola de Artes , Ciências e Humanidades , Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 88. 2014.

UMEDA, G.M. A melodia do diálogo: exercício imaginativo sobre o encontro educativo. Artigo apresentado no II Congresso Latinoamericano de Filosofía de la Educación, Montevideu, abr. 2013.

VALLADARES, Licia. Os dez mandamentos da observação participante. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo , v. 22, n. 63, p. 153-155, Feb. 2007 .Available from<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092007000100012&lng=en&nrm=iso>.access on 15 Aug. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092007000100012>.

VIEIRA, César. BOM RETIRO MEU AMOR. Primeiro Borrão. São Paulo, Fomento Teatro,2017.

VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*.6ªed. Atualizada. São Paulo. Fomento do teatro, 2018.

ZIROLDO, Pedro José De Freitas. O CORPO -VIVIDO DO ATOR. Olhares, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 14-20, fev./dez. 2017.

Sites:

ADEVE, Luiz. Peça de Teatro Alma Paulistana. Usina das Letras, 2012. Disponível em: https://usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cat=Pe%E7a_de_Teatro&cod=201. Acesso em: 09, set, 2019.

MATEUS, Souza. Os meninos de prata e a desvantagem de ser invisível. Sobreviva em São Paulo, 2017. Disponível em : <https://www.sobrevivaemsaopaulo.com.br/2017/03/os-meninos-de-prata/>. Acesso em 09,set,2019.

MACHADO, Leandro. A vida secreta das prostitutas veteranas que trabalham em parque histórico de São Paulo. BBC News Brasil em São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45133657>>. Acesso em 21 set.2020.

OLIVEIRA, Abraão. O parque mais antigo do Brasil- O Jardim da Luz. São Paulo em Foco, 2014. Disponível em:< <https://www.saopauloinfoco.com.br/jardim-da-luz/>>. Acesso em 23 set.2020.

OLIVEIRA, Denilson. Favela do Moinho, única do centro, vive sob ameaça da prefeitura. Seminários Folha, 2017. Disponível em:< <https://www1.folha.uol.com.br/seminariosfolha/2017/09/1920661-favela-do-moinho-unica-do-centro-vive-sob-ameaca-da-prefeitura.shtml>>. Acesso em 24 set.2020.

Sem autor. Currículo Teatro Popular União e Olho Vivo. Teatro Popular em resistência desde 1966. sem autor: A casa do povo. Casa do povo, 2018. Disponível em:< <https://casadopovo.org.br/sobre/>>. Acesso em 23 set.2020.

Sem autor. Escola em cena. Cultura e Currículo, 2014. Disponível em:< http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/escola%20em%20cena/Sua_Experiencia.aspx?menu=56&projeto=4,>. Acesso em 23 fev.2020.

Sem autor. José Miguel Wisnik. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2018. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/jose-miguel-wisnik/dados-artisticos>>. Acesso em: 01 fev. 2021.

Teatro popular. Enciclopédia Itaú Cultural, 2018. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo618/teatro-popular>. Acesso em 19, dez, 2019.

Teatro Popular União e Olho Vivo. Enciclopédia Itaú Cultural, 2017. Disponível

em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo209049/teatro-popular-uniao-e-olho-vivo>. Acesso em 10, dez, 2019

Teatro de Grupo. Enciclopédia Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo> . Acesso em 10, de Nov, 2019.

Teatro de Resistência. Enciclopédia Itaú Cultural, 2017. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo613/teatro-de-resistencia> Acesso em 10, dez, 2019.

TIÃO Carvalho, um mestre da cultura popular. [S.l.: Programa Bom Para Todos, 2018. 1 vídeo (16min23s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5auHR3UhX8>. Acesso em: 01 fev. 20.