UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DIVERSITAS

JUAN CARLOS SUAREZ COPA VELASQUEZ

Brincadeira de Feira:
Por uma poética teatral no folguedo popular

São Paulo

2018

JUAN CARLOS SUAREZ COPA VELASQUEZ

Brincadeira de Feira:
Por uma poética teatral no folguedo popular

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades, da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teatro e estudos da Cultura Popular.

Área de Concentração:
Humanidades, Direitos e Outras
Legitimidades.

Orientadora:
Profa. Dra. Sandra Regina Chaves Nunes

Versão corrigida

São Paulo

2018

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.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
(Serviço de Biblioteca e Documentação)

Velasquez, Juan Carlos Suarez Copa
Brincadeira de feira: por uma poética teatral no folguedo popular /
Juan Carlos Suarez Copa Velasquez ; orientadora, Sandra Regina Chaves
Nunes. – São Paulo, 2018
C355f

Dissertação (Mestrado em Teatro e Cultura Popular) – Programa
de Pós-Graduação Diversitas, Universidade de São Paulo, São Paulo
Versão original

1. Teatro. 2. Folguedo. 3. Cultura Popular – Hibridismo na
modernidade. 4. Ventoforte. I. Nunes, Sandra, orient. II. Título

CDD 786.8

Nome: VELASQUEZ, Juan Carlos Suarez Copa

Título: Brincadeira de Feira: por uma poética teatral no Folgado Popular

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Diversitas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teatro e estudos da Cultura Popular.

Área de Concentração:
Humanidades, Direitos e Outras
Legitimidades.

Aprovado em: 18/10/2018.

Profa. Dra. Sandra Regina Chaves Nunes
Orientadora – Diversitas USP

Prof. Dr. Sérgio Bairon Blanco Sant'Anna
Examinador do programa

Profa. Dra. Marília Velardi
Examinadora externa – Each USP

Prof. Dr. Carlos Antônio Rahal
Examinador externo – EPM

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): ____Juan Carlos Suarez Copa Velasquez__

Data da defesa: __18__/_10__/_2018__

Nome do Prof. (a) orientador (a): _Sandra Regina Chaves Nunes_

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, _22__/_03__/_2019__

(Assinatura do (a) orientador (a))

Ao meu pai Sebastian

Ao meu tio Lucho.

Salve Mateus e Bastião!

Salve Pai Francisco e Catirina!

Salve Seu Ambrósio!

Salve o palhaço Velho Faceta!

Salve os lutadores de espadas, tocadores e dançarinos do reisado!

Salve as acrobacias dos palhaços Chulos vindos da Bahia e por isso salve o Abaçá! o Balé Folclórico de São Paulo.

Salve o frevo! a primeira dança de rua, de cidade, criada no Brasil e por isso salve o Tratado de Meta Dança Brasília! Salve os irmãos Madureira vindos do Recife (PE), há mais de dez anos em São Paulo. Suassuna veio a São Paulo também com eles.

Salve o Cavalo Marinho feito em todas as periferias do País!

Salve o Candomblé! berço de tantas coisas lindas feitas com o corpo, espírito e natureza, por isso salve o Ilú Obá de Min! Salve o Teatro Popular Solano Trindade! Salve Raquel Trindade! Salve o Treme Terra! Salve As Capulanas! Salve o Cachuera! Salve o Aparelha Luzia.

Salve os palhaços indígenas! os Hotxuás, que imitam o movimento das folhas, dos animais, da água e do ar, que fazem rir por mostrar que, vendo a natureza, só sorrindo mesmo e por isso salve os guaranis tocadores de rabeca do Jaraguá, em São Paulo.

Salve o ritmo indígena do Toré! e todas as danças caboclas de origem indígena, como o coco, caboclinhos e os caboclos de lança do Maracatu Rural. Elas se propagam hoje pela cidade como movimentos sagrados, que realmente são: células simples que, se tocadas e dançadas da forma certa – brincando – se pode dançar infinitamente e universalmente, sem restrição de idade, de peso nem nada. Por isso, salve a Cocada do Candearte na Zona Sul de São Paulo! Salve mestre Magela! Salve o Coco da Flores na Zona Oeste! o Coco da Batata em Pinheiros! Os Cocaboclos migrantes pela cidade e inúmeros outros grupos que nasceram nos últimos cinco anos apenas. Salve os Candongueiros do Campo Limpo!

Salve as mulheres que ensinam cultura popular! Por isso Salve Rosângela Macedo! Salve Ana Maria Carvalho! Salve Elis Trindade! Salve o Jongo e o samba paulista do Quilombo Sambaki! Salve todas as mulheres que criam sozinhas seus filhos nessa metrópole!

Salve o palhaço que caminhou, fugindo, dois estados, para chegar ao interior de São Paulo e criar, ali, o formato do primeiro teatro brasileiro, o circo teatro, desse Brasil que conhecemos com este nome. Esse palhaço foi o primeiro homem de teatro brasileiro de que se tem notícia. O primeiro homem do teatro brasileiro era negro. Salve Benjamim de Oliveira!

Salve o Bumba meu Boi, o folgado que acompanhou os negros desde a África, onde se pastoreavam búfalos, por isso salve o grupo Cupuaçu! Salve a Festa do Boi no Morro do Querosene!

Salve a brincadeira de Cavalo Marinho! E por isso salve o Boi da Garoa! Salve a Oca Escola Cultural de Carapicuíba!

Salve a Congada! Salve a rainha Nzinga! Salve todas as mulheres que choram, que cantam seu canto choro por um terreiro chamado Brasil!

Salve a encantaria brasileira! de onde todos os seres encantados, os santos mestiços, as entidades da mata, as rezas de benzedadeiras e as ervas nos deixaram o legado do cheiro e o tempo sagrado de nosso teatro brasileiro.

Salve todos os que batucaram, dançaram e defenderam a Cultura Popular Brasileira.

Essa dissertação é um levante.

A primeira força a impulsionar os levantes é a perda. O levante afigura-se então como um ato de resistência ao desânimo e ao caos, que diferentemente de uma revolução, da qual se espera o êxito para alcançar o 'poder político', terá geralmente como resultado o fracasso e as lágrimas. Ainda assim, mesmo sem êxito, os levantes nunca cessam, porque advém de uma 'potência' de forças involuntárias, não exteriores ou impostas, mas a potência de um desejo coletivo e indestrutível, um desejo de vida.

O gesto de sublevação aponta sempre para o futuro, mas é também uma questão de memória. Esse gesto traduz a relação entre o desejo, que almeja o futuro, e a memória que o orienta. (Georges Didi-Uberman)

*Avanço e recuo dos corpos. Tudo no jogo a significar a vida. Dos movimentos da capoeira uma lição retiro. **Recuo e avanço! Recuo e avanço!** A cada recuo o corpo se potencializa e volta ganhando espaço. **A volta traz sempre um corpo novo** – No mesmo corpo anterior – porém potencializado na rapidez, na sagacidade, aprendizagens adquiridas na tática do recuo. Proponho, pois, nossa volta. Voltaremos potencializadas com mais vozes para juntas sustentarmos nossa confraria. **Um chamado está sendo feito.***

(Conceição Evaristo, Cartas Pretas)

Agradecimentos

Agradeço antes de tudo aos mais “bravos”, como Tião Carvalho, Ilo Krugli, Raquel Trindade, César Vieira, Fernando Correa entre muitos dos “bravos” que levam a cultura popular numa metrópole como São Paulo, agradeço por deixar claro que não adianta admirar, é preciso entender, aprender a brincar, brincadeira não é qualquer coisa para ser roubada, falseada ou mal brincada.

Agradeço às mulheres fortes do Diversitas, à minha orientadora Sandra Regina Chaves Nunes, à Zilda Yokoi, Mara Selaibe; aos homens de visão com quem me identifico como Paulo Endo, Marcelo Nerling, Sérgio Bairon e Maurício Cardoso.

À Marília Velardi, pelo incentivo e pela presença. A todos os colegas do coletivo ECOAR.

Agradeço à minha mãe Elma, meus irmãos Cris, Carol e Ramiro e a toda minha família. Aos que foram e aos que ficaram. A Rafael e Rodrigo Y Castro, a Tumbao Velasquez y Castro, Luisa, Vitória e tantos mais do lado em que se fala outra língua. Aos que ainda virão.

À Castita, narradora das histórias de toda essa vida.

Ao Tiarajú Pablo, pela grandeza da tese “A Formação dos Sujeitos Periféricos” e pelos ensinamentos.

Ao Paulo Marcelino, grande amigo, e a todos os amigos da França.

À Juliana Meirelles França, talentosa companheira da vida, namorada, amiga, esposa.

À Chloé e Marilou, amigas de marcenaria e de instrumentos no Soleil. A todos os amigos, aristas migrantes, da ocupação ativista de Gentilly em Paris.

Ao Tião Carvalho, ao mesmo tempo mestre e irmão que ensina primeiro a firmeza, depois a arte.

A todos os Quéchuas, Tupinambás, guaranis, aborígenes, mestiços, híbridos dos quais descendo.

A todo grupo Cupuaçu, ao Boi da Garoa, aos artistas do Teatro Popular Solano Trindade, à Cia. Brasília e aos cocaboclos, agora parte da minha história.

À Ana Maria Carvalho, por tudo que ainda viveremos e faremos juntos.

RESUMO

VELASQUEZ, Juan Carlos Suarez Copa. **Brincadeira de Feira**: por uma poética teatral no folguedo popular. 2018. Dissertação (Mestrado em Teatro e Cultura Popular) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Versão original.

Essa dissertação trata de cartografar e problematizar uma explosão da produção teatral em São Paulo nesta virada de século. Mais especificamente, a forma como parte das centenas de grupos que surgiram na cidade, pois passamos de 11 grupos em 1993, para cerca de 1,5 mil hoje, passaram a buscar, no Folguedo Popular e no Circo brasileiro, um ponto de partida para sua criação poética. Grandes instituições como o Sesc seguiram o movimento e criaram programações específicas destas linguagens. Faço esse estudo dentro do universo da Filosofia do Teatro e das ciências do Teatro trazidas por Jorge Dubatti e por Samuel Beckett, quando esse fala sobre ver e falar do teatro; com a produção partilhada de conhecimento junto da mestra em brincadeiras, atriz, parceira de vida artística e conhecedora da arte popular Ana Maria Carvalho.

Primeiramente, discorro sobre a explosão da produção teatral e sua singularidade, pois ela ocorreu antes mesmo da criação dos financiamentos públicos. Houve a criação de um “capital poético”, pois a produção artística foi uma arma contra a Barbárie na cidade, no Centro e na Periferia, onde ela aconteceu com muito mais força. Os grupos passam a beber de três fontes: grupos antigos que já têm a cultura popular como base de sua criação, como o Teatro Ventoforte; nos folguedos estabelecidos na metrópole, como a Festa do Boi no Morro do Querosene ou na brincadeira de Cavalo Marinho de grupos como o Boi da Garoa, entre outras brincadeiras de quintal e de terreiro; por fim, de mestres migrantes ou indígenas - caso do jovem cearense e colaborador de vários grupos, vindo de família de “Drama de Quintal”, Cleydson Catarina; ou dos grupos de palhaços indígenas Hotxuás que recebem grupos de palhaços daqui ou que são trazidos para a cidade para discorrer sobre sua metodologia. Quem os procura são jovens diretores, protagonistas daquela transformação no cenário teatral, caso do grupo Clariô. Assim, fechamos um ciclo que merece ter sua produção de conhecimento cartografada e territorializada dentro da memória de nosso teatro. A pergunta que me faço, a partir de uma visão radicalmente qualitativa é: Que poética buscamos ao olhar o folguedo Popular? O que há neles que chama a atenção de quem quer renovar o Teatro agora? Que movimento é esse que busca, em palhaços de cara preta, matrizes de nossa interpretação? Que se transforma e passa a ser, em larga escala e a exemplo de toda América Latina, “Pedagógico e Popular”? A Brincadeira é uma palavra usada por todos no fazer artístico popular, que fomenta hoje um teatro feito em trens, em janelas, de trás para a frente do público, em estações lotadas de ônibus, no meio do rio

Tietê, em feiras livres. Houve os palhaços da Feira do sertão, agora, a Feira da cidade:
a *Brincadeira de Feira*.

Palavras-chave: Brincadeira. Folguedo popular. Mestres. Teatro Popular. Brincadeira de
Feira. Cidade de São Paulo.

RESUMEN

VELASQUEZ, Juan Carlos Suarez Copa. **Broma de Feria:** por una poética teatral en el folgado popular. 2018. Dissertação (Maestria em Teatro y Cultura Popular) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Versión original.

Esta disertación trata de dibujar y problematizar una explosión de la producción teatral en São Paulo en esta vuelta de siglo. Más específicamente, la forma como parte de los cientos de grupos que surgieron en la ciudad (uma evolución de 11 grupos en 1993, para unos 1.500 hoy) pasaron a buscar, en las tradiciones populares y en el circo brasileño, un nuevo punto de partida para su creación poética. Gran instituciones como el Sesc siguieron el movimiento y crearon programaciones específicos para estos lenguajes. Hago este estudio en el universo de la Filosofía del Teatro y de las ciencias del teatro elaboradas por Jorge Dubatti y por Samuel Beckett, cuando éste habla de ver y hablar del teatro, con la producción compartida de conocimiento junto de la maestra en chistes bailables, actriz, compañera de la vida artística y conocedora del arte popular, Ana Maria Carvalho. En primer lugar, discurro sobre la explosión de la producción teatral y su singularidad, esta ocurrió antes de la creación de las financiaciones públicas. Se creó un "capital poético", pues la producción artística fue un arma contra la barbarie en la ciudad, en el centro y en la periferia, donde se produjo con mucha más fuerza. Los grupos pasan a beber de tres fuentes: grupos antiguos que ya tienen la cultura popular como base de su creación, como el Teatro Ventoforte; en las manifestaciones establecidas en la metrópolis, como la Fiesta del Boi en el Morro do Querosene o en la broma del Caballo Marino de grupos como el Boi da Garoa, entre otros juegos de quintal y de plazas espirituales com Umbanda o Candomblé; por fin, de maestros migrantes o indígenas - caso del joven cearense y colaborador de muchos grupos, viniendo de familia de "Drama de Quintal", Cleydson Catarina; o de los grupos de payasos indígenas Hotxuás que reciben grupos de payasos de aquí o que son traídos a la ciudad para discurrir sobre su metodología. Quien los busca son jóvenes directores, protagonistas de aquella transformación en el escenario teatral, caso del grupo Clariô. Así, cerramos un ciclo que merece tener su producción de conocimiento dibujada y territorializada dentro de la memoria de nuestro teatro. La pregunta que me hago, a partir de una visión radicalmente cualitativa, es: ¿Qué poética buscamos al mirar la manifestacion popular?

¿Qué hay en ellos que llama la atención de quien quiere renovar el Teatro ahora? ¿Qué movimiento es el que busca, en payasos de cara negra, matrices de nuestra interpretación? ¿Qué se transforma y esta listo a ser, a gran escala y como ejemplo de toda la América Latina, "Pedagógico y Popular"? La Broma es una palabra usada por

todos en el hacer artístico popular, que dá fuerza hoy a un teatro hecho en trenes, en ventanas, de atrás para el público, en estaciones llenas de autobús, en medio del río Tietê, en ferias libres. Hubo los payasos de la feria del sertón (desertazio), ahora, la feria de la ciudad: La Broma de la Feria.

Palavras-clave: Juguete. Chiste bailante. Maestros. Teatro Popular. Broma de la Feria. Ciudad de São Pablo.

Índice de fotos

<i>Figura 1: Os Hotxuás. Palhaços indígenas.....</i>	<i>25</i>
<i>Figura 2: : Peça “O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado”</i>	<i>27</i>
<i>Figura 3: Cortejo do O Ilú Obá de Min</i>	<i>28</i>
<i>Figura 4: Diretor Ilo Krugli, do Ventoforte</i>	<i>29</i>
<i>Figura 5: Auto do Bumba meu Boi</i>	<i>30</i>
<i>Figura 6: Cavalo Marinho do grupo Boi da Garoa</i>	<i>34</i>
<i>Figura 7: Peça Revolver, do Coletivo Negro</i>	<i>42</i>
<i>Figura 8: Peça Barafonda, da Cia São Jorge</i>	<i>46</i>
<i>Figura 9: A morte da cachorra Baleia</i>	<i>67</i>
<i>Figura 10: O ator e palhaço Benjamim de Oliveira</i>	<i>77</i>
<i>Figura 11: O palhaço Karandash</i>	<i>82</i>
<i>Figura 12: Capa do LP do palhaço Velho Faceta</i>	<i>97</i>
<i>Figura 13: Ismael Aprak Krahô, Hotxuá.....</i>	<i>101</i>
<i>Figura 14: : Peça “Sete Corações Poesia Rasgada”</i>	<i>105</i>
<i>Figura 15: Peça “O Mistério do Fundo do Pote”</i>	<i>106</i>
<i>Figura 16: Ana Maria Carvalho.....</i>	<i>108</i>
<i>Figura 17: Tião Carvalho.....</i>	<i>109</i>
<i>Figura 18: Ensaio do grupo Cupuaçu.....</i>	<i>112</i>

<i>Figura 19: Caboclos de pena do Bumba meu Boi.....</i>	<i>113</i>
<i>Figura 20: Sambada de Cavalo Marinho do Boi da garoa.....</i>	<i>116</i>
<i>Figura 21: Galantes com fitas do Cavalo Marinho.....</i>	<i>117</i>
<i>Figura 22: Capa do Caderno de Cultura do Estadão</i>	<i>123</i>
<i>Figura 23: Peça “Severina: da Morte à Vida”</i>	<i>125</i>
<i>Figura 24: Folheto da peça “Uma Viagem à Índia”</i>	<i>131</i>
<i>Figura 25: Peça “Ladeira da Memória ou Labirinto da Cidade”</i>	<i>135</i>
<i>Figura 26: Folheto da peça “Labirinto de Januário</i>	<i>138</i>
<i>Figura 27: Peça “Severina: da Morte à Vida”</i>	<i>143</i>
<i>Figura 28: Cenário da peça “Severina: da Morte à Vida”</i>	<i>147</i>
<i>Figura 29: Cleydson Catarina.....</i>	<i>148</i>
<i>Figura 30: Divulgação de aula do CPF Sesc.....</i>	<i>150</i>
<i>Figura 31: Divulgação de aula do Diversitas USP.....</i>	<i>151</i>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	19
IMPROVISO I: Bairro do Limão.....	21
IMPROVISO II: Notícias Populares.....	22
INTRODUÇÃO.....	24
CAPÍTULO 1. Passeando por São Paulo e observando alguns fazeres teatrais	40
1.1 Sobre manifestação popular e teatro; sobre a memória trazida pelas opções dramatúrgicas	44
1.2 Nossa Dramaturgia busca o direito à fala e nosso direito à memória	48
1.3 Uma dança que retrata uma guerrilha Brasília. Uma dança do corpo brasileiro: a Metadança Brasília	52
CAPÍTULO 2. O contragolpe à Barbárie e o reconhecimento dos capitais étnicos brasileiros	54
2.1 Como combate o teatro que se mistura, que vai aos lugares em busca do encontro, muito além da pesquisa	55
2.2 Capitais étnicos, capital poético	59
2.3 Sobre o Giro Decolonial	63
CAPÍTULO 3. Sobre palhaços e homens.....	66
3.1 Como nascem os palhaços	74
3.2 A visão dos palhaços indígenas e dos guaranís rabequeiros em São Paulo	80
3.3 O Sesc cria programações específicas para Circo e Cultura Popular....	84
CAPÍTULO 4. Do Teatro dos Mortos ao teatro popular brasileiro. Referências e escolhas teóricas.....	86
CAPÍTULO 5: Ventoforte, Clariô, Cupuaçu e Boi da Garoa	93
5.1 Teatro Ventoforte, o teatro dos folguedos, da América Latina e de Lorca	93

IMPROVISO III: Minha cor é igual à sua.....	93
5.2 Grupo Cupuaçu de Danças Brasileiras.....	104
5.3 Boi da Garoa: Mateus, Bastião e a memória de nossas relações sociais.....	113
5.4 Grupo de Teatro Clariô.....	116
5.5 Incursão pelo Théâtre Du Soleil, o folgado que canta o poema sagrado “Mahabharata” e a busca pelo popular que alimenta o Ocidente.....	122
IMPROVISO IV: Um grande cavalo marrom	122
5.6 A busca pelo popular e a representação de sua história no Soleil	123
CAPÍTULO 6. Narrações e perguntas como técnicas artísticas	127
6.1 Os processos do Ventoforte na peça “Ladeira da Memória ou Labirinto da Cidade”	127
6.2 O que é o teatro do Avesso; como se dá um pouco do improviso na linguagem do Ventoforte	135
6.3 A maturidade do Clariô e a peça “Severina: da Morte à Vida”	136
6.4 A Cultura popular na formação da poética e do discurso do Clariô.....	144
6.5 O jovem mestre Cleydson Catarina e as habilidades em torno do “Drama de Quintal”.....	145
6.6 O teatro como opção de folgado	147
CRIAÇÃO DE UMA AULA DE CONHECIMENTO PARTILHADO	
COMO DESDOBRAMENTO DO MESTRADO	148
IMPROVISO V	148
A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO PARTILHADO EM AÇÃO,	
EM AULA.....	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
BIBLIOGRAFIA	155

Apresentação

No nascer deste século, sob a influência de intelectuais da América Latina, começo a escrever sobre a memória e a perda, cheia de esquecimento, do acontecimento teatral no Brasil desde finais do século XIX. Quando os primeiros homens e mulheres, adianto que junto do palhaço negro Benjamim de Oliveira, um dos personagens fundamentais desse estudo – negro fugido, autodidata, representante de uma geração que criou o teatro dentro do circo no Brasil, em finais do século XIX – estavam, por exemplo, Lili Cardona e Ignez Cruzet, primeiras atrizes da trupe¹ que nesse relato criam o teatro brasileiro. Eles deram forma e método ao teatro popular brasileiro dentro dos grandes circos, estes que corriam o país vindo da Argentina e dos EUA, e encamparam também as danças e músicas de roda populares da cidade e dos interiores.

Nesta cartografia do teatro brasileiro, olharei a partir da cidade de São Paulo, já que na virada deste século XXI trouxe uma expansão incomum do número de grupos e coletivos, assim como olharei para a cultura popular, pois estão juntos nesse recorte de memória. Aqui o recorte entre manifestação popular e teatro não acontece como em outros momentos relatos históricos. A partir de minha visão de dentro deste processo, trago também outro teatro brasileiro: do Brasil antes desse nome, o do teatro indígena, que esteve aqui sempre com as entidades palhacescas - ou apenas palhaços - que imitam o vento, as folhas, os animais e aves². Comunidades nas quais ser ator é uma função social; pois trabalham nossa percepção antes da palavra, trabalham nossa expressão *In Fante*, ou ainda sem a linguagem³.

Chamo de entidades pois se encontram dentro de etnias desta terra, como as do bairro do Jaraguá, em São Paulo: em que homens ou mulheres palhaços são seres sagrados, e sua função é lembrada como a de uma entidade⁴. Saliento isso porque há uma importância na função social de um palhaço, na qual está inclusa também a memória de sua comunidade.

¹ Cf. Ermínia Silva, *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo: Altana, 2007, p. 243.

² Cf. Ricardo Pucetti, *O Riso dos Hotxuás*, Campinas, 2006.

³ Cf. Jorge Dubatti, *O Teatro dos Mortos – Introdução a uma Filosofia do Teatro*, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016, p. 131

⁴ Tomo como entidade o conceito usado em terreiros de Ayahuasca e até de umbanda na cidade: são intermediários entre santos, orixás, heróis e benfeitores, como guias espirituais da mata ou até mesmo benzedoras e suas folhas e cheiros. O Teatro de São Paulo hoje encampa terreiros nos quais mistura sua técnica a seu estudo espiritual.

Como nos faz um paralelo o prof. Mário Fernando Bolognesi, quando conta do conhecido palhaço russo Popov, por exemplo, que não tinha pintura vermelha, mas roupas surradas e cara de um trabalhador, um operário, assim como a memória, o reconhecimento de seus pares russos⁵. Para cair aqui nossa ideia de que nossos palhaços imitam palhaços europeus.

Bem, já que qualquer teoria nada mais é do que o registro documental de atos e conhecimentos produzidos por seres humanos, que são os verdadeiros criadores de tudo com suas mãos, com seus atos⁶, adianto a força de realidade destes relatos, nos quais falo por muitos, minha comunidade de artistas. Esse relato é feito a partir de uma produção partilhada de conhecimento, com mestres que têm escrito a história do teatro popular brasileiro nesta última metade de século. Eles trazem consigo a memória de todos os que escreveram e morreram no teatro desde que este existe no país.

É hora de escrever sobre a memória do teatro popular brasileiro. Estamos no meio desta escrita? Nem começamos? No final? Não sei, mas sei que começarei agora e seguirei os passos dos que estão ao nosso lado, desde Benjamim de Oliveira, de Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido, dos palhaços indígenas Hotxuás, do mestre argentino-brasileiro Ilo Krugli, do advogado, ativista e dramaturgo César Vieira, da herdeira do poeta e teatrólogo Solano Trindade: A mestra de teatro e folguedos Raquel Trindade.

Escolho ser guiado pela pesquisa documental feita no Brasil por autores como Tinhorão e André Paula Bueno, e referenciado na América Latina pela introdução a uma filosofia do teatro vinda de Buenos Aires, que pela trajetória do professor Jorge Dubatti retomou perguntas essenciais sobre o fazer teatral em nosso território. Também levo em conta a visão do professor Dubatti, de que pesquisar o teatro é pesquisar algo que morre sempre. Trata-se de pesquisar um acontecimento, e é necessário problematizar o registro e a criação de uma epistemologia a partir de algo que morre.

O método aqui será sempre o de contextualizar o fenômeno a ser mostrado, no caso grupos e artistas se voltaram para o folgado popular e o que buscaram lá os elementos, assim como os fenômenos que acontecem ao redor do folgado, para explicar “como” o teatro popular se aproxima da manifestação para contar sua história.

⁵ Cf. Mário Fernando Bolognesi, *Palhaços*, São Paulo: Editora Unesp, p. 85.

⁶ Elias Kruglianski (Ilo Krugli), criador do Teatro Ventoforte, durante fala para seu elenco, em 2015.

Essa escolha perpassa pelas ideias de Tim Ingold e da Escola de Chicago, quanto a estudar algo que está absolutamente ligado à realidade e à comunidade; a estudar algo em que o mais importante é narrar os processos.

Escrevo influenciado também por obras como o *Signo Teatral* de Umberto Eco, assim como *O Despovoador e Mal visto mal dito* de Samuel Beckett; *Que é uma Coisa?* de Martin Heidegger ou a *A Ascensão da Insignificância*, de Cordéluis Castoriadis; a *Experiência e Pobreza* de Walter Benjamin. Por outro lado, me influencio pela ala de intelectuais mais ligados à arte dentro do movimento que elabora um pensamento livre da colonização de nossas ideias: o Giro Decolonial. Por este caminho cito registros de conhecimentos regionais na América Latina, caso de *A História da Destruição Cultural da América Latina*, de Fernando Baez.

Me influencio sempre que esses escritores alcançam paralelos com nossa realidade. São opções semelhantes às do prof. Dr. Dubatti e de doutores que estiveram em minha trajetória na academia. Como os contemporâneos Vivian Urquize e Boaventura de Souza Santos, que estão literalmente ao meu lado.

Este pesquisador cientista buscou, em sua produção partilhada, o essencial: Um amplo espectro de visão.

Abaixo, um relato pessoal, essencial.

IMPROVISO I: Bairro do Limão

Rua João Muniz, Bairro do Limão na Zona Norte de São Paulo, filho de bolivianos (pai camponês quéchua fugitivo político da Bolívia, mãe de família espanhola, artista da escola da vida), aos cinco anos ouvia meu tio Lucho, com brilhantina no cabelo, camiseta branca cortada, jaqueta preta e jeans desenhados igual aos do John Travolta em *Embalos de Sábado à Noite*, contar sobre as brigas de gangues na Zona Norte de São Paulo.

Meu tio era Rockabilly, uma das gangues que povoou a periferia de São Paulo, e mesmo sendo essa influência, e suas músicas, em inglês, me encantava os heróis do bairro que havia ali: os punks estavam nas histórias às vezes, além de outras gangues; gente simples e trabalhadora que buscava uma forma de ser linda, de se evidenciar no mundo.

Desde cedo gostei do movimento Punk paulista, foi o que ficou das histórias de Lucho; não fui exímio frequentador, mas ouvia algo sempre que podia. Meu imaginário era de bandas como *Os Inocentes*, *Camisa de Vênus*, *Secos e Molhados*, - esse uma exceção ao punk, mas de alguma forma também presente -, *Plebe Rude* e em algum momento decidi não ouvir mais nada em inglês.

Eram dez tios numa casa grande, alugada. Tinha vários beliches e uma cama de casal onde ficava minha avó Ramona, doente de leucemia havia já vários anos, e houve outros mais até ela morrer. Tinha tios cabeludos que andavam sem camisa em motos muito velhas e envenenadas. Tinha um que foi do Seminário e do Exército e tinha tias que trabalhavam na costura.

Uma delas, Casta, trabalhou na costura a vida toda. Dona de um sotaque espanholado forte, ela contava histórias para as crianças dormirem, que na minha impressão duravam horas; havia nelas dragões, gigantes, anões. Cada um tinha sua voz e sua entonação em cada parte da história. Para mim, hoje ler Borges, Kafka, Ítalo Calvino, Oscar Wilde, Nietzsche, tem as imagens de Casta contando à beira da cama.

Enquanto jogávamos bola na rua (muito íngreme) em frente de casa, entravam no time, às vezes, os meninos da favela. Uma imensa favela que ficava num vale, podíamos vê-la toda, como um estádio de futebol em perspectiva. Às vezes eles traziam armas velhas, pedaços de armas.

Às vezes tinha sangue na rua deixado da madrugada. Tínhamos tão pouco, mas eles tinham menos. Sentíamo-nos ricos por isso. Eles eram os orientais da nossa terra⁷.

Havia greves gerais, ouvia-se falar do fim da Ditadura, às vezes havia circo. Cada padaria tinha um pão francês (filãozinho) diferente, e elas competiam no preço, fazendo promoções e brigando pelo cliente. No carnaval tinha bloco na pracinha: *Não Empurra Que é Pior!*

IMPROVISO II: Notícias Populares

Depois de ter vivido cerca de dez anos em Piracicaba (SP) voltei a São Paulo para fazer jornalismo “popular”, mas ainda não tinha consciência dessa escolha. Escolhi, porém, estagiar, sem ganhar nada de início, em jornais que eu escolhia. Tomava café da manhã, pegava o ônibus e ia bater na porta de jornal, como a editoria de polícia e economia de jornais como *Diário Popular*, *Agora S. Paulo* e o famoso *Notícias Populares*. Havia “fugas programadas” nas delegacias; a notícia de que talvez presos fugissem, mas pela porta da frente, “misteriosamente”. Fazíamos campana esperando.

⁷ Faço menção aqui à ideia integral do livro *Orientalismo*. Cf. Edward Said, *Orientalismo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Cobri também a categoria dos perueiros, dos motoristas de ônibus, feiras livres, o comportamento de preços das lojas de R\$ 1,99 , já que ele fala mais sobre a economia do que discursos de grandes executivos ou bancos. Ao mesmo tempo fazia teatro, de noite ou quando era possível. Em finais da década de 90, quando aqueles jornais se extinguíram, já que a categoria de trabalhadores para quem eram escritos (operários, metalúrgicos) se modificou muito, fui para grandes jornais de economia. Viajei para China – caminhei e andei de metrô por Shangai por uma semana depois de fazer uma matéria sobre a indústria de papel, e de conversar com os trabalhadores que viviam ao redor – também estive na Alemanha, Amazônia e outros lugares, sempre como reconhecimento por dar furos de reportagem ou escrever matérias bem elaboradas.

O popular foi a melhor escola.

Em meu último emprego como jornalista, no Estadão, em que nitidamente não queria mais estar em lugares como aquele, no primeiro dia cheguei e coloquei em cima de meu computador uma pequena bandeira vermelha. Uma senhora de cabelos grisalhos e óculos, de longe, deu um sorriso e acenou com a cabeça negativamente, e me chamou:

“Você sabe o que está fazendo?”

Sei.

Então fico feliz. Fui esposa de Gianfrancesco Guarnieri, trabalho aqui até hoje.

Tome um dos meus livros.

Obrigado, muito prazer.”

Jornalistas são pessoas famintas.

Introdução

Na quarta série de um colégio público em Piracicaba, interior de São Paulo, de manhãzinha, entram na sala umas três pessoas estranhas, ‘engraçadamente’ estranhas. São professores de teatro, mas se dizem também de poesia, violão, pandeiro e ‘afins’.

Começo a ir às aulas de teatro aos domingos. Sabe, é preciso estudar como algumas crianças tomam essa atitude como a que eu tomei: sair de casa todos os finais de semana e fazer algo como teatro desde cedinho até a noite. Diferente de fazer violino ou piano, em que toda a família se orgulha, pois com o teatro é o contrário, é preciso ter uma força e firmeza serena, que vem de um “incendiar-se⁸” de arte, como um levante em seu estado mais ameno.

A primeira aula foi assim: domingo de manhã fomos para um grande gramado na USP de Piracicaba, na verdade um grande parque aberto. Nosso diretor, Edimilson Andrade, chama todos para perto dele com um gesto, formamos uma roda fechada onde estávamos quase cara a cara, eu embaixo – tinha onze anos – e ele diz: sou o pai em dia de passeio com o filho, Tatu (meu apelido) é meu filho, está chorando, eu estou meio bêbado e trato ele mal. Uma hora os fiscais da visita supervisionada chegam.

Pronto, saímos e começamos a cena. O conflito chama a atenção. O pai briga com o filho, ele chora, as pessoas olham e uma hora uma mulher intercede pela criança; mas um homem também intercede pelo pai, dizendo que não é fácil a situação para o pai; os fiscais argumentam, defendem a criança e chega um policial da universidade. Depois de muita discussão vamos saindo, deixamos a confusão lá, ela segue. Não consigo entender como ou porquê, nos despedimos sem dizer que foi teatro, as pessoas seguem falando.

O teatro se apresentou a mim dessa forma: Feito na hora, sem nenhuma possibilidade de falsear ou pensar em voltar ou se arrepender. Isso é o *Teatro Invisível* de Augusto Boal⁹, mas para mim era todo o teatro. Passei a ser corajoso dessa forma, muitas vezes sem conteúdo, mas com coragem.

⁸ Cf. Eduardo Galeano, *O Livro dos Abraços*, Porto Alegre: L&PM, 1991, p.13. (Esta referência é apenas uma poesia).

⁹ O Teatro Invisível é uma das faces do Teatro do Oprimido criado pelo brasileiro Augusto Boal. Cf. Leal, *Pedagogia e Estética do Teatro do Oprimido – marcas da arte teatral na gestão pública*, São Paulo, 2016: Hucitec.

Creio que somos assim os atores brasileiros: Filhos de *Mãe Coragem*¹⁰, *Irmãos Coragem*¹¹, mas sem história escrita, aparentemente sem o registro de nosso conhecimento. Então começemos, pois conteúdos há infinitos: Os negros e mestiços trouxeram estética e a esconderam nos folguedos¹², quando do chicote do senhor e quando do chicote das semanas de arte moderna açoitaram e pediram modernidades e não histórias de escravos¹³.

Os árabes, os turcos também trouxeram teatralidade nos instrumentos, pela memória dos portugueses. Trouxeram teatro, música, dança sacralidade¹⁴; claro, nada que já não existisse aqui com os palhaços da terra, dou como exemplo os Hotxuás do Tocantins (TO) por serem mais conhecidos e por estarem vindo a São Paulo, às vezes, compartilhar conhecimento.

Eles são apenas vestígios de nossa cultura em pleno processo de colonização, que se renova a cada dia¹⁵, além de nossa destruição cultural, da pilhagem, que necessita o domínio da cultura, sem o qual não há sucesso militar ou econômico¹⁶.

¹⁰ Famosa peça do dramaturgo alemão Bertold Brecht, em que uma mãe, vendedora ambulante que segue o exército, o que vence e sobrevive, tenta defender o filho de ser soldado e a filha muda. O paradoxo entre a sobrevivência do filho pobre e a revolução pelas mãos e armas de trabalhadores é um conflito colocado em outras peças do dramaturgo, como *Os Fuzis da Senhora Carrar*. Conflito semelhante há no filme brasileiro *Eles não usam Black Tie*, estrelado por Fernanda Montenegro.

¹¹ Folhetim brasileiro escrito para a televisão em 1970.

¹² Cf. *Documentário O Povo Brasileiro*. <https://www.youtube.com/watch?v=TMNulMYchm0>

¹³ Cf. André Paula Bueno, *Os Palhaços da Cara Preta*, São Paulo

¹⁴ Cf. Mãe Estela, *Documentário O Povo Brasileiro*, Permanência, 1'51''.

¹⁵ Cf. Alfredo Bosi, *Dialética da Colonização*, São Paulo; Companhia das Letras, 1992, p.335.

¹⁶ Cf. Fernando Baez, *Entrevista a Alejandro Lavquén*, 2011, p. 2.

Figura 1: Os Hotxuás. Palhaços indígenas.

Apesar da colonização há, por exemplo, guaranis tocando rabecas em São Paulo. Ela é como um violino rústico, feito e tocado em comunidades simples como as caiçaras e as do sertão brasileiro mais ao nordeste do País) e em 2018 há o nascimento da primeira Orquestra Livre de Rabecas de São Paulo, formada por muitos atores e bailarinos, que tem coincidentemente uma parceria com a aldeia Tekoa Itacupé, próximo ao Pico do Jaraguá, em São Paulo.

Essa parceria é algo que pode ser contextualizado, já que há um fenômeno na metrópole que é o incorporar, recriar folguedos e absorver cultura.

A rabeca voltou a ser popularizada no país há algumas décadas, a partir do *Movimento Armorial* criado pelo escritor Ariano Suassuna, quando secretário de cultura do Recife (PE) na década de 70. Os tocadores, cantadores, brincantes vêm para São Paulo em busca de sustento, e aqui encontram por vezes o circo, o teatro popular, os arregimentadores de cultura da periferia como os grupos que estudaremos aqui.

A cultura migra, ela encontra pares, já que a migração da cultura da rabeca encontrou aqui caixas tocadores e os índios que a usam em suas casas de oração.

A cultura popular se move. Quem a acolhe hoje são teatros populares também. Assim como o teatro, as rodas de chula, de samba e lundus foram acolhidos pelos circos desde o século XIX.

A música e a dança estão ligadas ao teatro criado em nosso país desde sempre, desde seus criadores. Dentro do conceito da *poiesis corpórea*, uma das três *poiesis* que formam o acontecimento teatral – as outras duas são a *poiesis do espectador*, ou *receptiva* e a *poiesis convivial*, que se dá no encontro – dentro da primeira é válido falar sobre como movimentos, passos, danças e estados de presença são buscados de dentro do folguedo popular para o teatro que estudaremos aqui.

Vi esse movimento acontecer nos primeiros anos da escola formal de teatro que fiz. Em 2000 ingressei na Escola de Arte Dramática (EAD) da USP, mudei gradativamente da carreira de jornalista para a de ator. Comecei a escrever, nos jornais “grandes” sobre teatro e literatura, além de minha especialidade em alguns ramos da economia.

Alguns anos depois conheci um dos maiores grupos de teatro de rua de São Paulo, a *Cia São Jorge de Variedades*. Consegui ingressar nela como estagiário e fui viajar pelo país com a peça *O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado*.

Figura 2: Foto da peça "O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado", da Cia São Jorge de Variedades.

Percebi aí uma grande mudança no cenário das referências teatrais. As companhias começavam a olhar a cultura popular e trazê-la para dentro do espetáculo. Fui percebendo que não era um fenômeno isolado. Até o final da década de 90, segundo minha vivência e relatos, na Escola de Arte Dramática os grandes profissionais que davam consultoria aos grupos eram jovens que estiveram estudando na França com o grande artista do gesto:

Lecoq, ou com o diretor teatral e escritor inglês Peter Brook, ou em escolas especializadas em técnicas como o View Points nos EUA.

Mas na Cia São Jorge era diferente. A cultura popular já permeava sua poética, mesmo sendo ela uma companhia que usava técnicas contemporâneas, como a criação por meio do improviso, entre várias outras. O olhar contemporâneo da companhia em nada impedia seu olhar para o popular, pelo contrário.

Conheci na São Jorge as músicas do grupo “A Barca”; um dos primeiros grandes coletivos de música a seguir o legado de Mário de Andrade, a levar para o estúdio músicas de terreiro e cantigas populares de grande parte do Brasil. Havia uma espécie de “macumba” em todas as músicas e nas danças da Cia. São Jorge.

Além disso, na época, o recém-criado grupo de mulheres percussionistas “Ilú Obá De Min” passou a suprir as oficinas de movimentos, dança e outras assessorias artísticas da São Jorge. Não apenas nessa companhia, mas para outros artistas de teatro. As referências do Ilú trazem elementos candomblé e a dança em pernas de pau. O Ilú passou a ser um grupo irmão da São Jorge.

Figura 3: O Ilú Obá de Min, que tornou um dos maiores blocos do carnaval de rua de São Paulo, foi a primeira página dos principais jornais da cidade em 2015.

Quando estava no Sertão do Cariri com um espetáculo da cia., finalizando o Circuito Palco Giratório do Sesc, vimos um grupo muito antigo que eu desconhecia, chamado “Teatro Ventoforte”. A peça era *Bodas de Sangue*, um

espetáculo forte que não poupava falas nem músicas, nem imagens; uma peça densa como poucas vezes assisti. Muitas coisas e significados cifrados. Foi como assistir um filme de Glauber Rocha e buscar com calma entender o trabalho que há ali, os símbolos de um emaranhado de referências do Brasil, da América Latina e da poesia ligada ao popular no mundo.

O Texto de *Bodas de Sangue* é do poeta espanhol Federico Garcia Lorca, mas o que vimos ali era realmente um exercício de criação cheio de nossas memórias, do Brasil e da América Latina, um verdadeiro “teatrar”, territorializar o olhar de quem faz e o olhar do espectador sobre um texto.

Figura 4: O Diretor Ilo Krugli, na peça Bodas de Sangue do Teatro Ventoforte, em 2009.

No final da peça, à frente de um cortejo de tambores, sanfona e violões, vinha um senhor de olhos claros e dizia: “A palavra, ainda é muito importante”. Não me esqueci das cores daquele espetáculo, dos panos esvoaçantes. Assim que cheguei a São Paulo consegui entrar no Teatro Ventoforte. Lá, tudo que eu havia visto como técnicas importantes na Escola de Arte Dramática era feito ao contrário: Começávamos conversando muito, sobre qualquer coisa ou ocorrido no dia.

Algumas brincadeiras, como poderia se chamar o fazer teatral do grupo, eram iniciadas assim, como continuação uma conversa, ou cantávamos as músicas e delas surgia uma movimentação.

O diretor Ilo Krugli sempre tentava dizer que o misterioso, o folgado, a encantaria¹⁷ da nossa vida está viva ali mesmo. Em qualquer gesto ou modo de fazer coisas que apresentássemos na conversa.

As peças do Vento são praticamente um folgado. Muitos dos elementos dessas peças vinham do Bumba meu Boi¹⁸, isso porque os irmãos que trouxeram este folgado para São Paulo, Tião Carvalho e Ana Maria Carvalho, foram músicos ou atores do Ventoforte por muitos anos. Entre o tempo em que passei na Cia São Jorge e ingressei no Ventoforte, pude perceber a quantidade de grupos que fazia o mesmo trajeto: de voltar-se para diferentes facetas da cultura popular como fonte de sua poética. Conheci dezenas dentro do que pude olhar. Tanto o Ventoforte como o Cupuaçu eram referência para todos eles.

Figura 5: Foto do auto do Boi no Morro do Querosene.

¹⁷ Refiro-me a Encantaria como um universo de seres sagrados do nosso imaginário aqui em São Paulo. Sejam os Orixás do Candomblé, as entidades da Umbanda ou do Santo Daime, dos rituais de Ayahuasca, das novenas que ainda habitam as periferias, dos grupos de mulheres que se reúnem para cantar suas memórias (caso do grupo Geração 3 do bairro de Guaianases), de rezas ou banhos de benzedadeiras, enfim. (N.A.)

¹⁸ Folgado que tem sua raiz no Maranhão e nasceu há séculos de povos africanos que pastoreavam bois e búfalos. O cortejo tem dançarinos que representam os vaqueiros, as índias, os caboclos de pena, os tocadores de pandeirões e outros tambores. É um auto com personagens que roubam o Boi, figura principal do folgado e que representa a vida da comunidade. (N.A.)

Não estudarei essa qualidade e contabilidade de grupos, pois isso seria outro projeto de mestrado. Seria o registro de outra produção de conhecimento e cartografia de nosso saber teatral. Mas de alguma forma deixarei parte destes grupos nomeados durante este trabalho e o balanço em números da “Cooperativa Paulista de Teatro”.

Pois esses grupos foram além; muitos adentraram o circo e o folguedo popular, apaixonaram-se por sua história, apropriaram-se de suas técnicas e, dentro daquele universo, passaram a fazer perguntas para criar o seu fazer teatral, parecida com a que me faço: o que buscamos ao olhar para diferentes e infinitas facetas que nos vêm aos olhos quando estamos dentro do folguedo popular?

São Paulo, território de estudo desta dissertação, vive na virada deste século uma silenciosa revolução: éramos, em 1993, onze grupos de teatro registrados na “Cooperativa Paulista de Teatro”, entidade formada e gerida por artistas, que funciona como pessoa jurídica para que os grupos possam ser remunerados por grandes instituições como o sistema “S” (Sesc e Sesi, no caso) além de “Itaú Cultural” ou instituições desse tipo. No entremeio do movimento da “Arte Contra a Barbárie¹⁹” e de levantes artísticos vindos das periferias, passamos a 123 grupos em 1999; a 412 grupos em 2003. Hoje estamos próximos de 1,5 mil grupos unindo os dados da cooperativa a estimativas de articuladores culturais das periferias.

Houve os fomentos em dinheiro a partir dos anos 2000, mas antes já houve a explosão. Um “capital poético” se formando, termo que desenvolverei aqui a partir dos *capitais étnicos* a serem resgatados junto de nossa teatralidade. Em que o teatro bebeu, assim como outras artes e a sociedade, de uma Primavera de Democracia²⁰. Isso proporcionou o desenvolvimento, dentro do teatro e da sociedade, da legitimação dos capitais étnicos brasileiros.

Defino capital poético a partir dos estudos da Dra. Vivian Urquize sobre *Descolonização e Estados Plurinacionais*, quando ela discorre no insucesso de nos reconhecermos como Estado Nação sem antes reconhecermos os *capitais étnicos* que formam nosso país. Essa discussão é importante pois as políticas públicas que investem em grupos de pesquisa ou independentes são uma das únicas fontes de renda para uma categoria artística; já que não interessam à indústria cultural ou aos financiadores privados²¹.

¹⁹ Cf. Iná Camargo Costa, Inventários sobre a Barbárie, ensaio na revista Piauí, julho de 2007, Ed. 10.

²⁰ Cf. Vivian Grace Fernandez Davila Urquidi, *Descolonização e Estados Plurinacionais*, 2011, p. 2.

²¹ Cf. Iná Camargo Costa, Inventários sobre a Barbárie, ensaio na revista Piauí, julho de 2007, Ed. 10.

Os grupos que passaram a olhar a cultura popular encontraram nas manifestações não apenas identificação com suas ancestralidades vindas de África, América Latina ou países europeus, também encontraram matrizes da interpretação de um genuíno teatro brasileiro. Matrizes que demonstrarei aqui, refletidas neste movimento teatral que resulta desses muitos grupos olhando para a cultura popular. Movimento que chamo de “Brincadeira de Feira”.; homenagem ao verbo brincar, usado por quase todos os participantes de folguedos e culturas populares em relação a seu ofício, assim como brincantes e atores de teatro popular.

O termo Feira primeiramente surgiu com o homem de teatro russo V.E. Meyerhold e sua busca, ainda antes da Revolução Russa, por um tipo de artista que havia nos mistérios desde toda linha histórica destes festejos, desde os gregos. Independe de seu momento histórico, os mistérios trazem sempre um ator pobre que sobrevive nas ruas: O cabotin, dono de grande vigor e habilidades físicas, por vezes habilidades musicais variadas e nas literaturas acusado de exagerado e histriônico. Ele me pareceu um paralelo aos nossos homens de teatro popular.

Porém, em contato com os intelectuais da América Latina, quando falam da história de nossa Destruição Cultural; assim como do movimento da América Latina em abandonar os movimentos “subalternos” pelo mundo e criar seu próprio Giro Decolonial - o movimento intelectual da América Latina acusou esses subalternos de insistir em olhar seu mundo, e tentar descoloniza-lo, ainda por uma lógica ocidental. Percebi então que não é possível ver o teatro brasileiro por uma ótica russa, ou qualquer outra que seja, senão se debruçando sobre nossa história e nosso contexto.

A partir da história, mesmo que apagada, da América Latina é possível dialogar. A partir, mas não apenas dela, começar dela para dialogar com o mundo. Por isso, o teatro popular em São Paulo, o leitor verá, traz uma busca incessante por falar ao passante na cidade. Ele representa nosso direito à voz.

Esse teatro popular é feito em janelas no Minhocão (caso do Grupo Esparrama na Janela), em terminais lotados de ônibus (caso da Cia dos Inventivos no Terminal da Lapa), no meio do rio Tietê (caso do Teatro da Vertigem e a peça BR-3, feita no meio do Rio Tietê), ou levar um churrasco para dentro da peça (caso da Brava Cia.), fazer com que a visão das janelas do trem narradas, sejam a imagem do expectador viajante (caso das montagens do grupo Estopô Balaio).

²² Cf. José Ramos Tinhorão, *Cultura Popular Temas e Questões*, São Paulo: Editora 34, 2001, p. 17.

Enfim, é um movimento próprio de uma diversidade muito grande e profana em vários sentidos. É como um dos palhaços do sertão brasileiro, o Velho Faceta, um dos exemplos de como transformamos a Festa em Festança²². Faceta representa uma geração de palhaços que caminharam pelas feiras do sertão e pelas cidades e nos mostraram um teatro profano e brasileiro. Eles migraram para a metrópole, onde há a feira da cidade, uma feira de linguagens. Nosso teatro popular é sem dúvida, uma Brincadeira de Feira.

Então decido começar por minha própria história, pois nessa mesma época me formo e começo a trabalhar com o teatro popular, e a entrar nos folguedos, que me atraem pelo mesmo motivo dessa pesquisa. A partir dela fazer um recorte na cidade de São Paulo, em que há um fenômeno de migração dos folguedos populares e de outras tradições populares.

Há uma colcha de retalhos de referências da memória em um fazer contemporâneo, que se mostra agora no perfil dos novos grupos de teatro da cidade e arredores muito próximos. Da mesma forma, falarei um pouco sobre a riqueza das escolhas de dramaturgia dos grupos, escolhas importantes e que trazem outro recorte e visão histórica do País e da América Latina. Como a história de Canudos, do Sítio Caldeirão dos Desertos, de greves famosas que foram reprimidas com muita violência em São Paulo; de revoltas históricas e esquecidas como a Revolta da Chibata, ou a história da Ladeira da Memória em São Paulo e do Peabiru. Caminho que começa no Vale do Anhangabaú e vai até o El Dorado Latino, próximo dos Andes, muitos “ouros” para se encontrar lá.

Enfim, da mesma forma não estudarei a fundo essa riqueza, mas ela será lembrada sempre que possível, pois é parte integrante da formação e métodos desses grupos, característica marcante deste movimento teatral.

Optei por expor aqui os grupos Teatro Ventoforte, que já atua com a linguagem de folguedos populares desde a década de 50, que enxerga São Paulo como um ponto central dentro da América Latina. Tem os festejos e as brincadeiras do Bumba meu Boi como alicerce de seu veio popular, que nasce de teatros “pedagógicos e populares”, criados por comunidades judias nas regiões pobres de Buenos Aires. A poética do Ventoforte enxerga nos bonecos um portal da livre expressão do homem. Tem o ser

brincante como seu ponto de partida, que enxerga cada homem no mundo com um ser autodidata²³.

Entre as mais de 40 peças feitas pelo grupo em 45 anos de existência, escolho “A Ladeira da Memória ou Labirinto da Cidade” (2012), como um recorte emblemático.

O Segundo grupo é o Cupuaçu Danças Brasileiras. Um grupo criado por maranhenses em São Paulo e que hoje faz uma das festas populares mais vistas na cidade: A Festa do Boi no Morro do Querosene, o grupo traz ao mesmo tempo tradições distantes e que tocam o público nas ruas, e também um hibridismo com a dança contemporânea, pois alimenta os grupos com uma técnica brincante, assim como grupos de teatro e variados tipos de música na cidade, devido à capacidade artística de seus criadores.

Junto do Cupuaçu neste estudo está, devido à sua importância no estudo de personagens populares e por ser um teatro de rua, o grupo Boi da Garoa, trupe de brincadeira de Cavalo Marinho, atuante há mais de dez anos em São Paulo que passa, na virada do século, a ter atores que migram das escolas de formação para ter formação com mestres que vivem as mais de 80 figuras que habitam essa brincadeira. O grupo traz esses mestres para sua própria formação, mas acabou atraindo atores e bailarinos para sua esfera de estudo.

Figura 6: Grupo Boi da Garoa, em sambada (que podem durar até 10 horas), no bairro da Lapa, em São Paulo.

²³ Essas informações fazem parte de entrevistas gravadas com Ilho Fruguli, criador do Vento forte.

A brincadeira de Cavalo Marinho nasce da manifestação do Bumba meu Boi, segundo mestras como Raquel Trindade. Eles até bem pouco tempo estavam dentro do mesmo folgado. Por isso, aqui ele faz parte da brincadeira do Bumba meu Boi, também para não exceder em volume de Coisas de estudo.

Ele é, porém, essencial devido à sua presença na cidade e nos estudos teatrais recentes. Hoje ele faz parte do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, a Unesp. Assim como outros folguedos populares, essa inserção aconteceu pelas mãos da profa. Dra. Marianna Monteiro. Ligado à instituição há outro grupo que pesquisa a brincadeira de Cavalo Marinho e a traz para o teatro com atuação marcante na cidade, o grupo Mundu Rodá.

O terceiro grupo deste estudo é o Grupo de Teatro Clariô, nascido no início do século. Ele, a exemplo de outros grupos periféricos como o Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, o Humbalada, o Pombas Urbanas - esse último grupo irmão do Teatro Ventoforte, pois nasce com histórias parecidas embora este tenha migrado para o extremo da Zona Leste também como proposta de ação –, as Capulanas, a Brava Companhia. São todos arregimentadores das culturas que nascem na periferia e quebram a ideia falsa de precariedade e ignorância da “produção” artística desses locais.

Não pretendo trazer para este estudo um embate entre a periferia e o centro, tamanhas as armadilhas retóricas que se criaram aí, unicamente para não tratar do problema e manter privilégios. Me refiro à periferia como um espaço que tem sua produção de arte de certa forma apagada. Da mesma maneira que ocorre com as manifestações populares.

Na produção do grupo Clariô faço um recorte de sua última peça: “Severina, da Morte à Vida” e saliento também sua primeira peça, “Hospital da Gente”, ambas premiadas e representativas para este estudo. O fato do Clariô ser um centro de artes periféricas faz dele um paralelo com os teatros populares e pedagógicos que são a origem do Teatro Ventoforte, na Argentina. E representam uma maturação nos processos de formação dentro dos teatros populares.

As técnicas, os métodos, a forma como se cria nesses grupos, e que é um dos objetivos deste trabalho, não terá intenção de ser um manual. O objetivo é dar um cenário de como se cria nesses grupos, de que emaranhado de técnicas se coloca na criação. Me referencio aqui no estudioso Tim Ingold, quando digo que o objetivo é derrubar o próprio modelo, e substituí-lo por uma ontologia que dê primazia aos processos de formação em vez do produto, e aos fluxos e

transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria. Relembrando Paul Klee: Forma é morte; Dar forma é vida.

Como a dança e a música são aqui instrumentos ligados ao método deste movimento teatral observarei também o movimento recente dos tocadores de rabeca em São Paulo. Instrumento que começa a adentrar os espetáculos e está presente na maior parte das brincadeiras de Reisados populares que povoam a metrópole, tendo migrado ou sendo daqui mesmo.

Da mesma forma trago como referência de estudo da dança – vinda do folguedo e que adentra cada vez mais o teatro em São Paulo -, o Tratado de Metadança Brasília, material teórico que nasce junto do Balé Popular do Recife. Trata-se da iniciativa do escritor Ariano Suassuna, na década de 70 em trazer para o resto do País a cultura do Sertão brasileiro, que migrou para São Paulo como influenciador dos corpos, do gestual e do hibridismo de nossa interpretação teatral nesta virada de século. A segunda geração de dançarinos e instrumentistas do Balé Popular do Recife, os irmãos Madureira, vive em São Paulo há mais de dez anos e forma atores.

Ao mesmo tempo em que o grupo Abaçaí, mesmo encontrando dificuldades e resistências, construiu nas últimas décadas o Balé Folclórico de São Paulo.

Sigo aqui o aconselhamento de Samuel Beckett em *Mal Visto Mal Dito*: “renunciar à ilusão do controle²⁴”. É preciso citar muitas capilaridades que existem quando se fala de fazer teatro de pesquisa ou alternativo, ou de grupo, ou pobre, de rua enfim. A feira do teatro feito para contar a cidade ou quaisquer facetas migratórias que se movimente nela hoje.

Os saberes, as técnicas, as concepções musicais e memórias desses mestres, assim como dos jovens diretores e criadores de teatro em São Paulo, não são apenas de sua propriedade individual ou como grupo, pois foram adquiridos no decorrer de sua trajetória artística e pessoal, em conjunto com outros artistas, que também faziam parte de uma mesma comunidade.

Nela todos eles se constituíram enquanto grupos ou indivíduos que pensam, julgam e que fazem arte, seguindo os parâmetros de uma consciência comum²⁵. Isso reforça a ideia de que é possível entender a arte, a técnica, as concepções, ou o conjunto de relações que se travam no universo de uma tradição, tomando como referência parte de seus representantes.

²⁴ Cf. Samuel Beckett. *O Despovoador - Mal Visto Mal Dito*: São Paulo

²⁵ Cf. Émile Durkheim. *Da divisão do trabalho social; as regras do método sociológico; O suicídio; as formas elementares da vida religiosa*. Seleção de textos de José Arthur Giannotti

O trabalho se divide em: Apresentação e Introdução de formas diferentes, pois vou apresentando o cenário no qual se dá a pesquisa e a função de sua narrativa. Sejam narrativas pessoais ou de grupos, ou de uma categoria teatral em São Paulo.

Ainda na Introdução apresento um pouco das referências teóricas usadas neste trabalho, alguns conceitos de estudo e epistemologia do Teatro. Assim como por que a filosofia do teatro é mais pertinente aqui, pois cria perguntas mais abrangentes e engloba, em seu universo de estudos, toda a teoria do teatro.

No primeiro capítulo faço um 'passeio' por São Paulo por fazeres artísticos ligados à elementos e à poética dos folguedos populares, apresentando grupos que tomaram essa opção e que são relevantes em sua produção teatral na cidade.

Nesse capítulo falo também sobre as opções dramatúrgicas de alguns grupos, de como elas buscam uma outra linha histórica ligada à movimentos ou revoluções dentro da América Latina e levantes ocultos no Brasil. Isso sempre ocorreu com maior ou menor grau, mas na virada do século a memória, os levantes e nossa própria imagem ganham outro formato na área teatral.

No segundo capítulo falo sobre a luta da categoria artística na cidade contra a Barbárie. O movimento da *Arte Contra a Barbárie* arregimenta grande parte da categoria teatral, conquista financiamentos públicos, espaços e visibilidade.

Ainda nesse capítulo escrevo sobre o 'capital poético', como ele despontou da periferia, contra um movimento que a enobreceu, encheu orgulho periférico, porém em parte de olho em seu aumento de renda, como consumidor, sem mexer em problemas periféricos como a invisibilidade da produção de conhecimento e violência. Contra isso um capital poético e artístico, sem nenhum financiamento público, combateu a violência e o consumismo. Também de como o crescimento da arte de pesquisa caminha na direção da memória de nossos capitais étnicos. O reconhecimento do capital cultural para chegarmos a ser uma nação de fato.

Finalizando, escrevo sobre um material que permeia a pesquisa: Os intelectuais do Giro Decolonial, muito mais do que simplesmente barrar o que vem do

ocidente. Pensar a partir de nosso conhecimento, conjugar, dialogar sem medo com as escolas europeias, porém cientes da situação colonial.

No capítulo 3, intitulado “Sobre Palhaços e Homens”, dou um contexto histórico do nascimento do palhaço de circo que conhecemos. Sua chegada ao circo ocorreu de forma recente, dentro de uma transformação no próprio circo, que deixou de ter apenas performances acrobáticas de extremo vigor físico e trouxe a palavra. Com ela esse ser diferente de todos os profissionais do circo (incrivelmente hábeis e fortes). Era fraco e desastrado, porém muito esperto, e o público se reconhecia, ou reconhecia gente próxima, nele.

Esses palhaços nasceram de forma territorial. No Brasil há grandes palhaços, desde Benjamim de Oliveira, passando pelo Velho Faceta do pastoril profano, até nossos palhaços de hoje como a trupe Lona Preta ou os Parlapatões, Patifes e Paspalhões; claro, também pelos palhaços indígenas. São duas linhas históricas usadas para escrever esse caminho do teatro brasileiro: O que começa com o talentoso negro fugido e com a geração de artistas que ele representa, passa pelo Teatro Experimental do Negro, pelos grupos que sobreviveram à Ditadura, e durante a Ditadura Militar, como o Ventoforte, Oficina, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), O Teatro de Arena, o Teatro Popular União e Olho Vivo entre outros.

Até chegar ao movimento da Brincadeira de Feira, os grupos novos que trazem facetas dessa memória em sua poética, ao mesmo tempo em que modificam o cenário teatral em São Paulo. Além da palhaçaria indígena que fomenta grupos, ou grandes entidades da cidade a irem até as aldeias e trazê-los aqui para buscar conhecimento de interpretação.

No capítulo 4 escrevo sobre o Teatro dos Mortos, obra do professor argentino Jorge Dubatti e norteador que abriu caminhos teóricos dessa dissertação.

O capítulo 5 é a apresentação dos três grupos a serem estudados: O Teatro Ventoforte, o folguedo de Bumba meu Boi do grupo Cupuaçu (o Cavalo Marinho do grupo Boi da Garoa como um desdobramento do Bumba meu boi) e o grupo Clariô.

Ainda nesse capítulo conto minha trajetória na França, em visita de dois meses ao Theatre Du Soleil, um dos mais famosos grupos do mundo a buscar sua poética em folguedos do mundo.

No capítulo 6 falo do método dos grupos. Uma narração por trás da qual se esconde um caminho da epistemologia que pretendemos mostrar ao mundo. Não

como algo inédito, apenas um registro da forma de conhecimento territorial e mais presente hoje na cidade.

Buscar respostas em si mesmo, em sua própria história, ou melhor, em suas dúvidas ao busca-la, faz parte dessa metodologia teatral. A apropriação do espetáculo - trazer a partir de si mesmo tudo que há nele: adereços, dramaturgia, música etc.- e de seus elementos trazem informações importantes sobre esse modo de fazer teatro.

Ainda nesse capítulo falo sobre o curso “A teatralidade do Folgado Popular na Metrópole”, idealizado por mim e pela mestra Ana Maria Carvalho, com quem faço de forma partilhada essa produção de saber. O curso foi ministrado na USP e no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc em 2017. Ele é a consolidação da produção de conhecimento partilhado deste mestrado.

A parte final é a conclusão sobre esse trabalho.

CAPÍTULO 1: Passeando por São Paulo e observando alguns fazeres teatrais

Começamos aqui e agora, passeando pela cidade.

09 de setembro de 2017, às 20h,

No espaço do Grupo de Teatro Clariô, lotado de pessoas segurando velas, o jovem mestre de “drama de quintal”²⁶ Cleydson Catarina canta o auto do Negrinho do Pastoreio para o público. Num dos mais conhecidos festivais de teatro da periferia de São Paulo, realizado pelo grupo de Teatro Clariô, uma das coisas²⁷ de estudo deste mestrado: Um grupo que nasce nos primeiros anos do século XXI na cidade e se transforma num catalisador de talentos da periferia. Um grupo que tem na brincadeira de Bumba meu Boi²⁸ e nas brincadeiras de cacuriá²⁹ sua definitiva transformação como grupo.

Nesta mesma semana de setembro, Raquel Trindade, diretora teatral e herdeira do Teatro Popular Solano Trindade³⁰, dá início à peça de teatro do auto do Boi vindo de Alagoas – o auto do Boi existe em diferentes nomes e formatos, em toda América Latina – ela dá início à montagem com seu elenco. Começamos cantando as músicas, escolhendo os personagens e pensando no ritmo da dança que acompanhará as cenas da montagem.

Na mesma semana, Ana Maria Carvalho, uma das mais antigas atrizes do Teatro Ventoforte³¹, além de uma das criadoras do mais famoso grupo de Bumba

²⁶ O Teatro Drama ou o Teatro Circo é o Teatro feito em circos, que acolheu o teatro que vinha de seus palhaços e atraía muito público. Porém há em nossa cultura popular outras denominações não catalogadas, como o Drama de Quintal, que surge da brincadeira e cantorias de quintal. Cleydson Catarina e Ana Maria Carvalho, convidados de nosso evento, representam estes estilos de drama.

²⁷ Chamarei de “coisa” e não objeto, por esse contexto de estudo não está separado da realidade e de sua comunidade. Cf. Tim Ingold, Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais, 2012, passim.

²⁸ O Bumba meu Boi é um dos folguedos centrais na trajetória África-Península Ibérica-América Latina. Dele derivam outros folguedos importantes e nele estão as cantigas de Pai Francisco, cantado pelos primeiros atores do Brasil já com esse nome e em sua formação como povo. (N. do A.).

²⁹ As brincadeiras de Cacuriá nascem da Festa do Divino Espírito Santo. Há a festa levada pelas Caixeiros do Divino, vindas do Maranhão (MA) e no encerramento há as brincadeiras cantadas e dançadas, há outras brincadeiras que o grupo Cupuaçu trabalha em São Paulo junto dos Cacuriás, como Caroco e brincadeiras de quintal. (N. do A.)

³⁰ O Teatro Popular Solano Trindade é uma das crias do Teatro Experimental do Negro. O expressivo artista e poeta Solano Trindade cria o Teatro Popular Brasileiro, que mais tarde se tornaria o TPST, dirigido hoje pela reconhecida artista popular Raquel Trindade, sua filha.

³¹ O Teatro Ventoforte nasce da influência do poeta e bonequeiro argentino Javier Villafañe e da formação de seu criador, Elias Kruglianski (Ilo Krugli), nas bibliotecas pedagógicas e populares da periferia de Buenos Aires. O pequeno Elias aprende a fazer bonecos por influência de Villafañe e viaja pela América Latina até chegar ao

meu Boi, vindo do Maranhão, para São Paulo, o Cupuaçu³², prepara a reestreia, como protagonista, da peça que deu origem ao grupo de teatro Ventoforte: “História de Lenços e Ventos”. Eu faço dois mamulengos que abrem a peça.

Nesse mesmo mês o grupo Coletivo Negro vai à África apresentar sua peça “Revolver”, em que fala das matrizes culturais de nossa gente vindas dos folguedos populares.

Figura 7: A peça Revolver, que mistura várias histórias de folguedos e cultura popular, foi à África mostrar as raízes africanas brasileiras.

Cinco anos antes a Cia. São Jorge de Variedades abria as ruas do bairro da Barra Funda para apresentar sua peça “Barafonda”: Um caminhar por algumas ruas do bairro em que surgiu o samba de São Paulo. A mistura entre negros e italianos, futebol de várzea e Mário de Andrade mostrando o caminho ao público. A peça que dura quatro horas caminhando pelas ruas, viadutos e praças, que em alguns momentos tem apenas um ator falando, ou então lendo suas poesias. No caso de Mário de Andrade, encarnado pelo ator Paschoal da Conceição, para cerca de 500 pessoas, em plena rua.

Brasil para auxiliar o artista plástico pernambucano Augusto Rodrigues a introduzir bonecos num dos mais ousados projetos de Educação pela Arte do século passado. (N. do A.).

³² Nascidos na cidade de Cururupu (MA) os irmãos Tião Carvalho e Ana Maria Carvalho são os grandes expoentes deste que é o maior grupo de Bumba meu Boi de São Paulo, também fomentador de outros “bois pelo Brasil”, em Londrina (PR), Pirenópolis (GO) entre outros. Tião Carvalho, expressivo cantor e compositor, vem para São Paulo como ator e músico do Teatro Ventoforte.

Figura 8: “Barafonda”, como quem fala o nome do bairro com sotaque italiano, quando levava o público para dentro do teatro, o que ocorria em determinado momento, necessitava um telão na rua, devido ao volume de público.

Dez anos antes, o jovem diretor Rogério Tarifa, considerado um dos herdeiros da estética do Teatro Ventoforte, estreava sua peça “O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado”, em que Dom Quixote se apaixona pela cidade de São Paulo e a conhece em toda sua histeria. Quando é morto por moinhos/edifícios encarnados em moças que dançavam, depois da morte sempre um outro grupo de artistas adentrava a peça e vinha ressuscitá-lo.

Era um grupo local de cultura popular, de folguedo, de brincadeira de rua. Eles o devolviam à vida transformando-o em São Jorge, com o canto ou a dança da festa popular.

Ainda nesse mesmo mês de setembro de 2017 o mestre César Vieira, ou Idival Pivetta, criador do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), um dos mais antigos de São Paulo, faz a leitura de seu texto “João Candido do Brasil – a Revolta da Chibata”. Nele, o marinheiro João Cândido, que liderou a revolta da Chibata no início do século passado, recebe pelos jornais o apoio do famoso palhaço Benjamin de Oliveira. Os revoltosos tomam os maiores navios de guerra do Brasil e o apontam para a capital do país, exigindo o fim das punições a negros nos navios.

Em 1890 Benjamin começa a criar sua técnica teatral dentro dos circos e é considerado um dos criadores do Circo Drama. Possui vasta obra como dramaturgo, maquiador, diretor e ator. Benjamin é versátil como ator e é também malabarista, cantor, dançarino e palhaço. Uma mistura que não é necessariamente estudada

como uma forma de conhecimento dentro das escolas e universidades de teatro no Brasil, ele é um ator brincante³³.

Estivemos desde sempre importando fórmulas. Sua qualidade é boa, mas elas não necessariamente coincidem com nossa origem cultural. A aproximação com um conhecimento criado no Brasil trará outra legitimidade à nossa interpretação. Como já é exemplo dentro desses teatros que traremos para o estudo.

Por que muitos grupos que surgem agora, e formam um movimento teatral na cidade olham para a cultura popular? A hipótese é que, mais do que a beleza dos movimentos e das matrizes africanas, indígenas e ibéricas, no folguedo ficaram guardadas matrizes de nosso teatro³⁷. Os versos e os personagens cantados por aqueles famosos palhaços (Veludo, Benjamim de Oliveira e Eduardo das Neves, entre outros) que criaram o teatro brasileiro dentro do circo já em 1895.

Benjamim de Oliveira foi protagonista, criador musical e produtor cultural de peças como Othello, de Shakespeare, e O Guarani, de José de Alencar, em que desenvolveu sua própria forma de maquiagem fazendo se passar por branco e por índio.

³³ O conceito de ator brincante é o de Ilo Krugli, do Teatro Ventoforte: “Sim, somos brincantes do teatro popular e do teatro essencial, que se renova no movimento da espontaneidade onde choramos ou rimos com qualquer idade. Nossa escola vem de longe”. Cf. livreto do Sesc Santo André sobre a ocupação Ventoforte: *Migrações e Itinerâncias de um teatro sem fronteiras*, 2014.

³⁷ Essa é uma das hipóteses desta dissertação de mestrado. Com a Brincadeira de Feira, como chamo o movimento teatral de transforma nosso cenário neste início de século, o Teatro Brasileiro retoma e ao mesmo tempo dá continuidade à sua história. (N. do A.)

Depois da velada extinção deste modelo de circo³⁸, algo dessas matrizes teatrais sobreviveu em seu lugar de origem: os folguedos. Os personagens dos Lundus do Escravo que fizeram tanto sucesso no Circo Teatro se mantiveram nos autos, caso de Pai Francisco e Catirina³⁹. Vamos contar essa história ao lado dos mestres de teatros populares, os velhos e os jovens.

Ainda sobre a transformação no meio teatral e das artes de convívio⁴⁰ na cidade de São Paulo e neste início de século, ressalto que o maior financiador privado do teatro de pesquisa⁴¹ em São Paulo, o Serviço Social do Comércio (Sesc), passa a ter também de 2000 para cá, dentro de sua programação, pessoas dedicadas apenas a programar para Circo e Cultura Popular⁴², como espécie e desdobramento da programação de Teatro. A pergunta que se faz é: Não são coisas distintas, o teatro e a manifestação popular?

1.1 Sobre manifestação popular e teatro; sobre a memória trazida pelas opções dramatúrgicas.

“O Cavalo Marinho o que é?

Um Teatro de rua.”

Mestre rabequeiro Luís Paixão, especialista
autodidata na arte do Cavalo Marinho.

³⁸ A semana de Arte Moderna faz com que o público dos circos queira atrações mais modernas do que falar sobre escravidão, então cantigas que contavam a história de Pai Francisco, por exemplo, ficam relegadas somente ao folguedo. Cf. André Paula Bueno. *Os Palhaços da Cara Preta*, 2014, pág. 101.

³⁹ Catirina é esposa de Pai Francisco no auto do Boi. Está grávida. É volumosa e mandona. Representa de certa maneira a mulher “oriental”: negra, índia, mulata; forte e com saberes misteriosos. Cf. Selma Pantoja, *Matronas e Mandonas*, 2011, p. 11-18.

⁴⁰ A poiesis é gerada a partir do trabalho territorial de um ator com seu corpo presente (...) há uma poiesis espectral; a multiplicação de ambas em uma terceira é a poiesis convivial. Cf. Jorge Dubatti, *O Teatro dos Mortos*, p. 65.

⁴¹ O termo Teatro de Pesquisa é dado a um período na cidade de São Paulo, territorial, temporal e efêmero, que buscam fomento público para fazer frente à barbárie e à banalização da arte. (N. do A.).

⁴² As informações, ainda preliminares, foram dadas por responsáveis pela programação do Sesc Central.

Nessa parte do texto vou problematizar a questão de se há diferença entre a manifestação popular e o teatro, pois há literaturas importantes que dizem serem coisas diferentes. Porém, partindo novamente de uma cartografia de nosso tempo e de nossa história, mas principalmente de nosso momento teatral, aqui no Brasil, e em São Paulo, eles se entrecruzam e são, segundo os mestres, o mesmo em diversos momentos.

Retomo a pergunta: São coisas diferentes, o teatro e a manifestação popular?

“Não são. Ambos são teatro, só que feitos por classes sociais diferentes e por gente que chama isso de outro nome, como brincadeira, por exemplo”, diz o mestre Ilo Krugli, criador do Teatro Ventoforte, vencedor de mais de uma centena de prêmios e considerado transformador do teatro e da dramaturgia brasileira.

Exemplifico primeiro a relação do Ventoforte com o folguedo popular, há relações distintas, de como cada grupo absorve as influências do folguedo. Começo com os grupos mais velhos para depois chegar aos novos. No caso do Vento, Ilo, seu criador, é considerado referência inclusive por grupos populares de teatro de bonecos de raiz brasileira, que trazem consigo a tradição e a história do mamulengo feito ao nordeste do País. Caso do grupo Carroça de Mamulengos, tradicional de regiões próximas ao sertão do País.

“Quando começamos tínhamos na obra do Ilo uma referência em sua relação com o boneco, em sua delicadeza no trato entre o boneco, o ator que o acompanha e o público”, diz Schirley França, uma das criadoras do grupo Carroça de Mamulengos. Mais do que copiar um saber popular, há aqui na obra de Ilo, um saber teatral construído.

O grupo Carroça de Mamulengos possui uma tradição na cultura popular do sertão brasileiro. É reconhecido no país como um dos maiores detentores do saber popular mambembe nas regiões ao nordeste do país. Sua criadora salienta que embora possuam esse saber, a relação de Ilo e do Ventoforte com os bonecos trouxe outra referência valiosa.

O teatro feito pelo Ventoforte é para crianças, porém há mais metáfora nisso: primeiro, segundo o pensamento do criador do Vento, as classificações etárias vieram para substituir a censura, ou seja, se isso é para crianças, então é de um jeito. Não pode falar nada sério, como fome ou indiferença, ou de ditadura, ou do muro de Berlim, por exemplo.

A criança não sai sozinha de casa, nem chega só ao teatro, ela está com os pais, com parentes, como amigos mais velhos ou com professores. Enfim, com adultos, para quem ela vai perguntar o que a deixou curiosa, esse diálogo será importante. E se ela se lembrar, muitos anos depois, que bonecos falavam de fome, de indiferença, não vai julgar esses sentimentos

como de pessoas distantes, de mundos distantes, estará em sua memória de vida.
Ilo Krugli (2017).

Figura 9: A cachorra Baleia na peça “Migrações e Itinerâncias de Baleia e Graciliano”, sobre a obra de Graciliano Ramos, pouco antes de ser morta por seu dono: Fabiano.

O Ventoforte “teatra” o folgado. Ele o traz para sua linguagem e o incorpora à sua metáfora. Há outros grupos, como o Teatro Popular Solano Trindade, que fazem seu teatro utilizando sua sabedoria e sua raiz vinda de dentro do folgado popular. Então fazem o próprio folgado, porém dando uma ênfase incomum à parte dramática dele. Quem dança jongo na cidade e imagina que há nessa tradição, dentro da brincadeira, solos cantados e improvisados pelos jogueiros que estão na roda? É algo mais raro de ser ver.

Grupos jovens, a exemplo do Clariô, também teatram seu convívio com os folguedos, também de outra forma, há um frescor, como se ensinassem e aprendessem ao mesmo tempo, como se se encantassem por algo e mostrassem esse algo quase que instantaneamente. Isso se transforma em qualidade técnica, frescor e firmeza dentro do teatro.

e a isso somam uma intensa atividade artística do grupo. Fazem em paralelo atividades nos folguedos. Também os trazem para dentro de seu espaço e oferecem à sua comunidade, como parte pedagógica de seu teatro. Esses três grupos de que falo até agora são exemplos da formação de um teatro pedagógico e popular no Brasil, à exemplo do que todo teatro popular representou no resto da América Latina. Entende-lo e enxergar e ouvir o que diz nossa matriz artística.

Os atores do Clariô, seguindo nesse exemplo, se apresentam não somente num teatro repleto de referências de folguedos, mas em grupos de expressões populares que brincam o Maculelê, Maracatu, o Bumba meu Boi. Além de participarem de pesquisas como a do grupo Gumboot⁴³, que traz para a cena contemporânea uma dança de cunho contemporâneo, porém de raiz africana.

Comentarei sobre isso adiante, pois o conceito de contemporâneo traz também outro universalismo quando vemos que o que é considerado contemporâneo é o que é cunhado por mãos europeias.

O que este movimento artístico traz também é o desejo de que a dança ou o teatro criado de forma contemporânea, mas a partir de nossas raízes, é contemporâneo também. Sobe aí outra muralha velada, que apaga a cultura popular como alimento de artes ditas contemporâneas e lhes nega a técnica, negando também o dinheiro das políticas públicas.

⁴³ O Gumboot surgiu em meados do século XIX no Sul da África. Naquele período, ocorreram as descobertas das Minas de ouro e diamante em diversas regiões do país sob a batuta dos colonizadores Holandeses e Britânicos. Apesar de algumas leis terem sido promulgadas para controlar o estabelecimento e a livre circulação de pessoas nativas, muitos dos povos negros segregados em tribos, eram enviados às Minas como mão de obra local. Por conta dessa profusão de identidades e das diversas línguas faladas por eles (a África do Sul tem cerca de onze línguas oficiais) os trabalhadores encontraram um formato de se comunicar sem precisar recorrer ao idioma falado. Descobriram que o batuque das botas, canto e gritos eram a solução para que pudessem se comunicar.

1.2 Nossa Dramaturgia busca nosso direito à fala e nosso direito à memória.

Nessa parte falo sobre as opções dramatúrgicas dos grupos: falar da cidade, das migrações e das memórias de nosso país para construir sua metáfora. Como os coletivos têm optado por mostrar a história do lixo crescente, as histórias dos migrantes vindos de outras regiões do país; ou falar de revoluções ou levantes como o de Canudos, ou a do Sítio Caldeirão dos Desertos. Ou ainda contar o livro *Os Sertões*, ou *As Veias Abertas da América Latina*, falar de poetas que não sabem ler ou escrever a língua culta, como Patativa do Assaré, Zé da Luz entre muitos outros.

O que estamos buscando dizer? (Acredito que essa pergunta se desdobra da pergunta principal dessa dissertação). Busco responder olhando para nosso território, nossa trajetória apagada que tira o direito da palavra historicamente⁴⁴; para isso vale trazer outra referência deste estudo, que são os caminhos decoloniais, em que o prof. Dr. Jorge Dubatti é a parte artística mais ligada ao teatro deste movimento.

Assim como a Dra. Vivian Urquidí, que relembra também uma linha histórica de nossas revoluções, nossas referências de luta e direito pela palavra, pela ação como homens no mundo, como seres latino americanos. Aqui relembro uma palestra dada há algumas semanas pelo diretor teatral Rogério Tarifa, atuante em São Paulo e diretor de quatro cias de teatro representativas.

Quando faço uma peça, nesse evento, durante esse evento, quero construir um espaço onde, se estivermos falando contra o encarceramento desumano⁴⁵, que ali ele será derrotado, que ali ele não mais exista. Por meio do canto, das palavras, da apropriação de cem, duzentos, de mil atores juntos falando. Isso é a força de uma montagem.

Rogério Tarifa em palestra a atores apresentando sua obra. (2018).

Ele fala sobre um evento, sobre o encarceramento de 29 homens num lugar onde não caberiam dez. Um fato ocorrido aqui na cidade de Osasco, região metropolitana de São Paulo, e nunca mais lembrado.

Vamos começar contextualizando a América Latina e seus acontecimentos políticos importantes, que diferem da linha histórica dada pela televisão, pela indústria editorial e mesmo por parte da produção acadêmica. Longe de uma crítica comum, me refiro à continuidade, à dialética da colonização citada por Alfredo Bosi⁴⁶.

⁴⁴ Cf. Lucilene Machado, *Revolução é recuperar a força da palavra*, Site Conversa Afiada, 2018, <https://www.conversaafiada.com.br/cultura/revolucao-e-recuperar-a-forca-da-palavra>.

⁴⁵ A peça a que ele se refere chama-se “Inútil Pranto e Inútil Canto pelos Anjos Caídos”, o título é o nome de um conto do dramaturgo maldito Plínio Marcos, misturado a outros textos e improvisações feitas pelos atores sobre esse universo. Na peça o encarceramento feminino é falado. E o encarceramento de mulheres migrantes. No final uma migrante africana, que esteve anos encarcerada e hoje sofre ameaça de deportação, canta.

⁴⁶ Cf. Alfredo Bosi, *Dialética da Colonização*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.335.

Sigo a linha desenhada pela pesquisadora Vivian Urquidi, Pós-Doutorada (2012-2013) no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, sob supervisão do Prof. Dr. Boaventura de Sousa Santos, que desde 2011 desenvolve uma pesquisa sobre "Descolonização e Estados Plurinacionais".

Trata-se de verificar que não é possível pensar um estado nação sem antes dar reconhecimento aos povos que fazem parte do país. Ela fala de justiça social e de reconhecimento, ou conhecimento social.

Os grandes conflitos sociais ocorridos no Brasil durante os últimos dois séculos têm como fatores comuns esses mesmos pontos: O reconhecimento das diferenças étnicas existentes no país, primeiramente indígena e africana. Além de muitas outras migrações, que ocorrem a cada tempo de formas diferentes, a exemplo da migração que ocorre nas últimas décadas em São Paulo, como a venezuelana, a colombiana, boliviana e a haitiana.

O importante para esse estudo é que, quando se tem em mente esses acontecimentos na América Latina, tornam-se claras - e não apenas 'excêntricas' - as escolhas dramáticas dos grupos. Quando falam por meio de suas metáforas, do direito à terra, à ocupação das ruas na metrópole. De revoluções do sertão brasileiro, dos escravos do mundo contemporâneo, do direito às diferenças e dos desafios de mostrar isso por meio da memória.

Para Vivian Urquidi, tratar da questão étnica na América Latina em última instância, é postular princípios de justiça social para um segmento da população, que se relaciona com o setor dominante em condições historicamente assimétricas:

É explorado na produção, submetido a uma ordem jurídica alheia e que não o protege. Está sujeito a relações cotidianas ou a representações que o desvalorizam e que definem sua situação subordinada na sociedade. Na construção da identidade nacional, ele é o *outro* atrasado do projeto moderno, o selvagem da racionalidade civilizatória, é o excluído, o pagão, o derrotado, o sujeito indefinido e genérico, não especificado, na construção da identidade nacional. Em qualquer caso, nas hierarquias sociais, é aquele que tem ocupado o estágio mais básico da estrutura social, e se encontra nesta situação também, ou fundamentalmente, porque pertence a uma identidade étnica distinta do setor dominante da sociedade.
Vivian Urquidi (2011), p. 3.

Segundo a autora, os princípios pluralistas (os que assumem os capitais étnicos existentes no país via o reconhecimento das outras etnias que não a teoricamente vinda da branca e ocidental, além da cultura mestiça) foram introduzidos ao longo de três ciclos de reformas constitucionais na América Latina.

Um primeiro ciclo, caracterizado pela emergência dos princípios do multiculturalismo e do reconhecimento do direito à diferença das minorias sociais,

entre os anos 1982 e 88, e que teve a Guatemala (1985), a Nicarágua (1987) e o Brasil (1988) como cenário regional.

A segunda fase teria ocorrido entre o período de 1989 até 2005, estaria caracterizada pelo reconhecimento da identidade multicultural e do pluralismo social, político e jurídico dos Estados latino-americanos. Neste período, reformaram suas constituições a Colômbia (1991), o México (1992), o Peru (1993), a Bolívia (1994), a Argentina (1994), o Equador (1998) e a Venezuela (1999).

Finalmente, o último ciclo de reformas corresponde ao período entre 2006 e 2009, período em que se coloca em xeque o conceito unitário de nação com a formulação do conceito de Estados Plurinacionais, especificamente na Bolívia (2007-2008) e no Equador (2008).

Para a pesquisadora, na América Latina, discorrer sobre a diversidade cultural e estabelecer ações desde o Estado para tratar da problemática étnica são desafios que, em maior ou menor medida, precisam ser enfrentados pelos Estados em virtude da magnitude que as populações indo-americanas e afrodescendentes representam na região, algo entre 10% e 12% de indígenas e 30% de afrodescendentes⁴⁷. Também e principalmente, porque ao repensar a diversidade étnica regional necessariamente há que se questionar a situação socioeconômica e cultural destes grupos. Com os piores indicadores sociais e de vulnerabilidade, e com um escasso reconhecimento cultural ou acesso limitado a instâncias decisórias.

Há um conflito central que a teoria social chamou de *Situação Colonial* (Bonfil Batalla, 1972). A segunda metade do século passado traz revoluções que são as referências de nosso desenvolvimento social, a abertura para o reconhecimento dos capitais étnicos existentes nos Estados da América Latina. Tanto revoluções quanto novas constituições ou regulamentações que tiveram a pressão popular, ou exatamente de contingentes vindos dessas etnias, em sua elaboração.

...Quando das lutas contra a estrutura agrária do latifúndio e contra as diversas formas de exploração do trabalho do camponês, cujas referências mais importantes estão a Revolução Nacionalista Boliviana de 1952 e a Cubana de 1959. Deste período de grandes mobilizações, inclusive de lutas armadas, surgiram importantes organizações de camponeses-indígenas, com várias configurações, ora sindicais, como na Bolívia, ora estruturas legais comunitárias, associativas ou cooperativas no Equador, ora vinculadas a organizações eclesiais de base ou a partidos de esquerda na luta armada, como o que se viveu em América Central, ou inclusive a organizações não governamentais como o caso do Brasil.

Vivian Grace Fernandez Davila Urquidi, *Descolonização e Estados Plurinacionais*, 2011, p. 4.

⁴⁷ Apud Vivian Urquidi. Dados de CEPAL, 2006a; CEPAL, 2006b; Hopenhayn, Bello, Miranda, 2006

Segundo a pesquisadora, não se pode esquecer-se da Revolução Mexicana de 1910, e da Constituição de 1917 que se promulgou. Além da nacionalização do solo e do subsolo, a devolução das terras comunais – ou ejidos – aos indígenas. Entretanto consideramos que num cenário contemporâneo, as revoluções boliviana e cubana tiveram maior influência nos movimentos indígenas e camponeses, e nas suas lutas ainda vigentes.

A importância dessas revoluções está entre outras coisas, na presença indígena que elas representam em toda a América Latina. Assim como as organizações que fazem esse papel no Brasil, que seria o já citado em outros estudos decoloniais, Movimento dos Trabalhadores rurais sem Terra, ou Movimento Sem Terra, o MST. Da mesma forma os intelectuais e ativistas da Teologia da Libertação.

Os grupos de teatro desta nova onda de coletivos na cidade estão muito ligados ao MST, parte da produção teatral vai até a Escola Florestan Fernandes – construída pelo Movimento Sem Terra – Fazer apresentações especiais, ou tem suas produções desenvolvidas dentro de assentamentos. Caso da Cia São Jorge de Variedades ou do Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. A Escola Nacional Florestan Fernandes está situada em Guararema, região metropolitana de São Paulo. A instituição reserva um dia da semana para um jantar “entre amigos”, quando convida um grupo teatral ou das mais diversas artes, para compartilhar sua comida e receber a arte dos coletivos em seu espaço.

Outro exemplo, a Cia. do Tijolo, tem como consultores intelectuais de suas montagens, intelectuais como Frei Betto e Leonardo Boff, notórios representantes da Teologia da Libertação no Brasil.

Para se pegar apenas três exemplos de eventos que servem como inspiração dramática nesse início de século estão a Guerra de Canudos, a Revolta da Chibata ou o massacre (aqui não há a categoria de revolta ou levante, pois a comunidade era pacífica, sendo apenas um massacre por forças militares) do Sítio Caldeirão dos Desertos. A peça “Concerto de Ispinho e Fulô” conta, narrada por uma rádio local, essa história esquecida que aconteceu no país.

A Revolta da Chibata foi reescrita pelo dramaturgo Idival Piveta, ou César Vieira, diretor e criador do Teatro Popular União e Olho Vivo. Nesta peça, o dramaturgo ressalta que o palhaço e homem de teatro Benjamim de Oliveira apoiou João Cândido Felisberto, o Almirante Negro, marinheiro que liderou uma revolta que existiu para exigir que os negros, nos navios, deixassem de ser açoitados, como ainda era costume. Os marinheiros tomaram navios de guerra e apontaram suas armas para o Rio de Janeiro, na época a capital do País.

Aqui ainda podemos falar da montagem, em três partes, do livro *Os Sertões*,

de Euclides da Cunha, feito pelo Teatro Oficina Uzina Uzona, de José Celso Martinez Correa, outro mestre contemporâneo da virada deste século. Devo lembrar que, seguindo a raiz que começamos a identificar agora de nossa cultura de interpretação, saliento por minha própria experiência, assim como pela experiência de depoimentos e observações que fiz, que nossa interpretação acolhe a música – ou o texto, a dramaturgia musical cada vez mais aos moldes do que desejamos falar – assim como a dança, de forma natural associados à interpretação.

Por isso falo, abaixo, sobre um exemplo da dança, há vários outros, que forma nossos atores, assim como formas de música, além de instrumentos nativos, que estão adentrando nosso universo teatral, caso das danças populares de rua e de terreiro além de instrumentos como a percussão e a rabeca.

1.3 Uma dança que retrata uma guerrilha Brasília. Uma dança do corpo brasileiro: A Metadança Brasília

Dentro desta colcha de retalhos, me refiro à busca por diferentes produções de conhecimento que se colocam nas ruas e nos palcos da cidade, vamos usar como exemplo, embora haja vários, um movimento de dança que está presente em São Paulo há mais de uma década. Vindo do Pernambuco, o Balé Popular do Recife nasceu com o Movimento Armorial, pelas mãos do escritor e político Ariano Suassuna. Os filhos da família Madureira, criadora do Balé, se fixaram em São Paulo também em busca de novos horizontes para sua arte. O grupo busca no folguedo popular sua matéria prima, para levar aos palcos, ou à rua, a musicalidade e a dança de um corpo brasileiro, a dança Brasília.

É obrigação nossa, um dever, um compromisso assumido, repassar informações das pesquisas do núcleo de estudos e pesquisas do Balé Popular do Recife. Realizadas nas artes e cultura nordestina, em particular pernambucana, principalmente a recifense feita na catalogação e documentação dos autos e folguedos populares, com descrição de suas origens, sua história e trajetória do banco de passos e movimentos, do gestual, interpretação, máscaras, trajes, mímicas, instrumentos e musicalidade, além de ajudar todos, sem distinção, a desvendar os mistérios do que está por trás de uma representação dita folclórica.

Cabe a cada um dos nossos Agentes multiplicadores de cultura ajudar as crianças e jovens a descobrir o real significado desse manancial inesgotável de arte e cultura, especificar o significado de cada dança dramática, da importância da miscigenação do nosso povo e na formação da nossa raça. (...)

⁴⁸ O banco de passos é uma compilação corporal não escrita feita pela família Madureira, que abrange grande parte do que é dançado nos folguedos tradicionais de Pernambuco e de seus arredores. A dança brasileira é feita para representar a dança de folguedos, mas não apenas para replica-la e sim para representa-la e mostrá-la ao público.

Temos como meta, a identificação e mapeamento dos grupos de raiz, depois a codificação, decodificação e trans-codificação para criação de uma linguagem de dança acessível a todos.

Pois nosso intuito maior é a criação de uma dança nacional brasileira, partindo da Metodologia brasílica, estudada, pesquisada, catalogada e recriada, baseada na cultura popular do nosso povo brasileiro.

Queremos implantar a Estética do Entusiasmo, característica marcante do nosso brincante autêntico. Fazendo dos momentos de livre diversão ou exercício físico um reencontro com as tradições mais remotas do Índio, do Negro e do Branco, para, como resultado dessa mistura, fazer fluir a consciência do nascimento da Raça Dourada Brasília.

É uma dança de religação com o sagrado.

André Madureira, *Tratado de Metadança Brasília*, p. 18 e 24. 2008.

A Cia. Brasília é hoje um híbrido, um intermediário entre os folguedos existentes na cidade e seu 'banco de passos'⁴⁸ que remete a quase todos os folguedos da região, mais ao norte e nordeste do país. Além de uma fonte para grupos de teatro, a Cia. Brasília é ela própria, ganhadora de fomentos para disseminar sua dança e sua teatralização de folguedos na cidade.

A trupe trabalha com dançarinos e não dançarinos. As aulas se dão como uma festa, em que o professor vai dançando, sem economizar nos passos, e as pessoas vêm caminhando em seu dançar por detrás dele. Copiando, cada um à sua maneira os seus movimentos, mesmo o de danças mais complexas como: O "frevo" ou os "caboclinhos". Aos poucos o desenho vai se formando no imaginário e no corpo das pessoas, e o corpo de dança vai se formando com não dançarinos, que vão compreendendo o dançar dos movimentos do corpo.

Quando teve início do Movimento Armorial, o Balé Popular do Recife teve como objetivo compilar ações, saberes e passos de folguedos e manifestações e criar outros tipos de espetáculo, e não replicar os folguedos, para levar aos palcos. Assim, o grupo transforma-se também núcleo artístico que olha para o folgue e cria sua dança. A Cia Brasília possui um grande banco de passos de dança de variadas manifestações. Sua influência sobre o teatro de São Paulo de duas formas: a trupe é chamada para dar preparação corporal e criar movimentos em espetáculos, e também a cidade de São Paulo tem trazido novas manifestações que tornam-se objeto de estudo da Cia Brasília, caso do samba de roda e o cacuriá.

CAPÍTULO 2: O contragolpe à Barbárie e o reconhecimento dos capitais étnicos brasileiros

Voltei para casa (...) pensando na pergunta de Heidegger (Hülderlin).

Para que poetas em tempo indigente?

Respondo com Guimarães Rosa:

'Para que o homem, através da percepção das pequeninas coisas se reconecte com o Sagrado e volte a habitar um mundo encantado'.

A palavra está pervertida pelos interesses, pela tecnocracia, pelo império do capitalismo. A grande revolução a se fazer é subverter o discurso instituído e recuperar a força mágica da palavra.

Profa. Dra. Lucilene Machado, em ensaio *Revolução é recuperar a força da palavra* (2018)

A partir dos anos 2000 representantes da gestão cultural da cidade de São Paulo têm sido convidados a expor, em outros países, a gestão das políticas públicas e fomentos ao teatro, dança, música e outras linguagens na cidade⁴⁹. O recorte desse início de século traz mudanças no cenário teatral, como o crescimento de 7 para 28 teatros públicos municipais⁵⁰. Quase todos esses novos aparelhos foram para as periferias da cidade. Fora isso, houve o surgimento de um não contabilizado número de quintais ou fundos de casas ou galpões abandonados que se transformaram em teatros, com uma capacidade de formação de público a dar inveja aos estudiosos da Poiesis de Expectação no teatro.

No emaranhado dessas mudanças nasce a transformação no olhar dos grupos, que passam a enxergar com mais força a própria cidade.

Daí a análise desses grupos, que lembro, chamarei de coisas de estudo e não objetos⁵¹. Pois estão por demais associados, entrelaçados à comunidade desta cidade, sejam os seus bairros, à história destes. Seja por dialogarem com grandes conflitos da cidade ou por contarem narrativas que encontraram nas histórias das ruas, dos bairros e das pessoas que passam. Estão por demais ligados às comunidades da música, dança e do teatro em São Paulo para serem chamados de objetos.

⁴⁹ As iniciativas ocorreram por parte do Movimento Arte Contra a Barbárie, que juntou artistas de todas as áreas na cidade. Assim como da gestão de Marta Suplicy na prefeitura de São Paulo (2001-2004), quando as políticas de fomento às artes foram retomadas e colocadas em ação. Assim como a criação dos Centros Educacionais Unificados (CEUs) que ampliaram o acesso às artes, ao teatro e música. A iniciativa foi seguida pelo governo estadual, que criou as Fábricas de Cultura, também com abertura para as artes e especialmente ao Teatro, música e dança.

⁵⁰ Basicamente, com a criação dos Ceus (Centros Educacionais Unificados) houve a ampliação dos números de teatros já que cada um deles tinha um teatro muito bem equipado. O que fomentou a criação de outros espaços também, mais informais, nas periferias, territórios onde os Ceus foram implantados.

⁵¹ Cf. Tim Ingold. *Trazendo as coisas de volta à Vida*, 2008.

Nessa parte falo um pouco sobre o crescimento do fazer artístico em São Paulo, pois essa expansão do número de grupos trouxe consigo características novas. Quebrou antigos costumes como exemplo, o de ter um diretor de teatro que idealizava o norte do coletivo.

O conceito de *Criação Coletiva* trouxe outra qualidade de viver em coletividade e de que jovens, juntos, poderiam criar tranquilamente a partir de seus conhecimentos, sem muitas vezes a necessidade de um mestre mais experiente do teatro. Houve autonomia e, principalmente, houve novidades, caminhos que misturaram um saber ou experiências locais da comunidade, com as ainda fortes influências europeias. Teve início o diálogo de saberes, locais e exteriores, da mesma forma que é apresentado neste estudo.

Dou um panorama sobre o movimento da Arte Contra a Barbárie em São Paulo, na periferia e no centro. São encontrados olhares diferentes e que se somam, pois, à época, os grupos de teatro colocaram sobre a mesa de negociações com a cidade sua necessidade de fomentos públicos. Direcionados a um teatro de pesquisa que não interessa à indústria cultural ou aos captadores de dinheiro público como os que usam a Lei Rouanet, quase toda intermediada por grandes bancos e direcionada a artistas estrangeiros ou já consagrados.

Também falo sobre o conceito de *Capital Poético*, idealizado durante essa pesquisa a partir das ideias do resgate dos *Capitais Étnicos* que vem ocorrendo nos últimos anos no Brasil, a partir dos estudos de Descolonização e Estados Plurinacionais.

Esse capital, que não necessitou dinheiro para existir em seu início, começou a combater a barbárie social ao qual o teatro se interpôs neste período. Falo de seu conceito aqui na cidade por meio das ideias da escritora, Profa. e Dra. Iná Camargo Costa, uma das intelectuais que mais participou e auxiliou os coletivos nas últimas duas décadas. Assim como a ideia de Barbárie por Walter Benjamim, de quem este conceito de Barbárie em São Paulo também recebeu influências.

2.1 Como combate o teatro que se mistura, que vai aos lugares em busca do encontro, muito além da pesquisa.

Quando digo teatro popular me refiro hoje, a todo teatro que busca algo dentro de sua comunidade, de sua história e da maneira de viver de sua gente para

criar sua arte do convívio⁵². Nesse pedaço de mundo aqui - e a partir dessa visão do mundo - há matrizes históricas claras do teatro popular no Brasil. Também há o momento presente, em que o teatro popular do passado passa a ser uma referência para muitos jovens coletivos já respeitados na metrópole. Uma nova referência que traz características antigas, dos primeiros homens e mulheres de teatro brasileiros.

Nesses últimos anos, que por coincidência são a virada desse século, descobrimos de maneira mais legítima como afloram - em grupos de teatro jovens e antigos que lutam contra a Barbárie⁵³ e contra a banalização da arte - as matrizes teatrais brasileiras, e como se relacionam com as manifestações populares⁵⁴. Enxergamos isso melhor quando estamos dentro de grupos ou coletivos de artistas.

Por isso essa pesquisa é essencialmente qualitativa⁵⁵ e tem como referências, além de diversos autores afins⁵⁶, a Escola de Chicago⁵⁷, além da recém-nascida escola de Filosofia do Teatro de Buenos Aires⁵⁸ e mestres e fazedores de teatro brasileiros. Fui a campo produzir conhecimento e trouxe comigo o conhecimento compartilhado com meus mestres e meus pares.

Dessa forma vivenciamos o fazer teatral que optou por receber menos referências externas, senão de sua formação como povo, como bairro, como pessoas, referências de sua história e de sua identidade. Note-se que ao contrário de ser isso algo que limita, é algo que amplia possibilidades de contar a história; num cenário como o do teatro brasileiro como integrante da América Latina.

⁵² Se a Filosofia se preocupa com o conhecimento da totalidade do ser, a Filosofia do Teatro focaliza o conhecimento de um objeto específico: O acontecimento teatral. Neste são essências: convívio, poiesis corporal e expectativa. Cf. Jorge Dubatti, *O Teatro dos Mortos*, Buenos Aires, p. 20, 2016.

⁵³ Cf. Iná Camargo Costa. Arte contra a Barbárie. <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/arte-contra-a-barbarie>.

⁵⁴ As manifestações populares como cortejos, batalhas e artes histriônicas populares são incluídas dentro dos Mistérios (indiferente de sua época) pelo homem de teatro e buscador de saberes populares para o teatro V. E. Meyerhold. (N. do A.) “Nos atos públicos há dois domínios absolutamente distintos: O mistério e o teatro”, Cf. *O Teatro de Feira*, 1912, pág. 322, in *Na Cena do Dr. Dapertutto*.

⁵⁵ Nesse tipo de pesquisa qualitativa em artes pretendo que meu objeto de pesquisa seja um contexto e não um objeto, uma realidade artística dentro da cidade e do país, e não apenas um recorte. Que a descrição deste processo seja mais valiosa do que o resultado em si. Cf. Marília Velardi, *Pensando na pesquisa em artes na cena*. 2015.

⁵⁶ Como Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Martin Heidgger, Tim Ingold, Tibor Barak Geler, entre outros. (N. do A.)

⁵⁷ Refiro-me à Escola de Chicago no sentido de sua ampla pesquisa sobre a população daquela metrópole, da abertura par a o homem marginal. Como pesquisado e como pesquisador, assim como uma referência para a criação de novas metodologias dentro da pesquisa em artes. Cf. Howard Becker, *A Escola de Chicago*, Rio de Janeiro, 1990.

⁵⁸ Refiro-me à obra desenvolvida em Buenos Aires pelo intelectual e professor Jorge Dubatti. No Brasil há um livro publicado, como espécie de resumo introdutório de parte de sua obra. Cf. Jorge Dubatti, *O Teatro dos Mortos*, Edições Sesc São Paulo, São Paulo, 2016.

Fomos buscar uma poética, uma identidade de nosso corpo físico no folguedo popular. Lá encontramos matrizes de interpretação, não apenas movimentos bonitos ou símbolos fortes. Lá encontramos também a história de “nosso” ⁵⁹ teatro.

O contragolpe à Barbárie, ou contra o genocídio das populações mais pobres, de índios ou negros já instalados na cidade ou de imigrantes. Este contragolpe foi uma maneira de o teatro, já na década de 90, começar a ocupar espaços alternativos e adequar sua linguagem. Começamos pela periferia.

“A partir da década de 90, uma série de coletivos artísticos surgiram nos bairros periféricos de São Paulo. Quatro foram os principais motivadores para esse fenômeno: A possibilidade de fazer política em um contexto de descenso dos movimentos sociais e dos partidos políticos; A luta por pacificação, a necessidade de sobrevivência material, da qual a produção artística se revelou como uma possibilidade e a arte como emancipação humana. Por sua ação e discursividade, estes coletivos exaltam o *orgulho periférico* do mesmo modo que são fenômenos decorrentes desse *orgulho*”. (Tiarajú Pablo, 2013)

O Dr. Tiarajú Pablo D’andrea, autor da tese *A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na periferia de São Paulo*, faz a leitura de que a partir da periferia, onde a formação de um novo sujeito periférico, agora com maior poder de compra e por isso alvo do mercado como consumidor. Porém também enfrentando uma onda cada vez maior de violência e morte nas periferias, inclui ao termo *pobreza e violência* da periferia também os significados *Arte e Cultura*.

É fato que essa produção artística revelou a potência criativa desse morador na mesma medida em que auxiliou na construção do *orgulho periférico*.

Para o pesquisador, também músico e artista criador do grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, é fato que essa produção artística também foi motivada por agentes estatais e por ações ligadas ao empreendedorismo social, que tenderam a fazer da arte uma espécie de analgésico social.

Também é fato que a arte foi e é muitas vezes produzida na periferia visando à indústria cultural, e o status advindo da condição de artista. No entanto, para além das variadas dimensões que um fenômeno como este (a explosão de atividades artísticas na periferia) pode conter, é importante reter... o caráter emancipatório que a arte proporciona ao ser humano em

⁵⁹ Não é intenção de o artigo dizer que esta é a única matriz de teatro brasileiro. As importadas ou semi-importadas podem ter sido importantes. Porém a que trazemos aqui possui uma linha histórica clara e claros encontros desde os fazedores de teatro no circo no final do século XIX e os grupos revolucionários do início deste século XXI.

sua completude. Tiarajú Pablo, *A Formação dos Sujeitos Periféricos*, (2013), p. 30.

A expansão da produção cultural veio de locais pequenos. De dentro da comunidade como saraus, cineclubes, acontecimentos de Hip Hop, comunidades do samba, grupos teatrais, dentre outras manifestações. Não se pôde mais pensar a periferia sem essas manifestações.

O crescimento da produção artística deixou registros claro, caso da *Agenda Cultural da Periferia*, publicação e organização que cresceu e se desenvolveu na onda deste acontecimento. A maior parte dos coletivos divulgados pela publicação nasceram de 1997 em diante. A Agenda proporcionou o desenvolvimento também de um jornalismo cultural voltado para a cultura periférica. Também a Revista Caros Amigos, entre os anos de 2001 e 2004, lançou diversos números dedicado à *Literatura Marginal*.

Da mesma forma o Centro da cidade deu início a sua expansão e à modificação de suas ações em cena, e especialmente em espaços abertos, ao mesmo tempo em que se mobilizou em torno do movimento da Arte Contra a Barbárie. O movimento foi o resultado de uma mobilização já existe e referência para outros que vieram a partir dele.

Com o sumiço da figura do investidor disposto a correr riscos, nossos produtores teatrais se organizaram em grupos. Chegaram a acreditar que o grande capital se interessaria em associar sua imagem a espetáculos relevantes ou de qualidade. Durante certo tempo, essa miragem foi cultivada por algumas corporações, que chegaram a ganhar muito dinheiro (o nebuloso, que ninguém calcula) 'patrocinando' espetáculos, exposições e outros empreendimentos de 'alto nível'. Não demorou até que a maioria dos artistas não convidados para a festa pobre percebesse duas coisas. Primeiro, que os mais frequentes 'patrocinadores' eram empresas estatais. Segundo que os gerentes de marketing torciam o nariz para projetos interessados na realidade social – talvez porque a realidade social fosse produzida pela mesma política que transformou gerentes de marketing em agentes informais de uma nova censura prévia da produção teatral
Iná Camargo Correia, *Inventários da Barbárie*, Revista Piauí, n. 10, julho de 2007

Em maio de 1999 o jornal Estadão abriu uma página ao manifesto da Arte Contra a Barbárie. O grupo anunciava que discutiria em plenária aberta o manifesto e convidava toda a categoria para o evento no Teatro Aliança Francesa. A casa lotou e a partir daquele dia os grupos passaram a encorpar um movimento que adotou o mesmo nome. Em princípio, os grupos que assinaram o manifesto foram: Folias D'Arte, Companhia do Latão, Pia Fraus, o grupo Parlapatões, Patifes e

Paspalhões; o Tapa, Monte Azul e o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV). Nos primeiros anos de atuação do movimento estima-se que o número de grupos chegou a 100.

Os grupos durante suas apresentações, por vezes paravam a cena por dez segundos e anunciavam que a estavam parando contra a Barbárie. É necessário avisar o público que estavam nos calando e que estávamos lutando também para ter a palavra de volta.

Esse movimento mundial, político e neoliberal tentou calar a produção teatral em São Paulo e de certa forma tentou tirar-lhe a palavra. Nesse caso, a *Revolução é recuperar a força da palavra*, escreve em ensaio a profa. Dra. Lucilene Machado. Ela lembra da pergunta analisada pelo filósofo Martin Heidegger, quando este analisa a pergunta feita pelo poeta alemão Friedrich Hölderlin no livro Caminhos da Floresta: Para que poetas em tempo de indigência?

Acredito que como na epígrafe, deva-se responder antes do que o argumento da razão, com a linguagem que nos é própria, como a de Graciliano Ramos. Os grupos responderam a uma censura neoliberal caminhando, falando, desenhando, dançando e cantando nas ruas.

A Barbárie pode ter várias formas de opressão, mas o resultado é geralmente o mesmo: Calamo-nos. Ficamos os artistas, assim como as pessoas que voltam da batalha, mais silenciosos. Não por rancor ou tristeza, mas pela ausência de histórias. Pela ausência do quê narrar e de criar a empolgação de contar. O encontro que é o teatro, a troca de experiências falada na rua por vizinhos, sentados na calçada e rindo, que é o folguedo em seu estado mais bruto de manifestação popular. A rua como lugar comum e público, é o que começa a silenciar não só naquela época, após a primeira guerra mundial como conta o texto de Walter Benjamim, *Experiencia e Pobreza*, ela se repete a cada perda política e popular. A Barbárie silencia.

2.2 Capitais étnicos, capital poético

A raça índia não foi vencida na guerra da conquista por uma raça superior étnica ou qualitativamente, mas sim foi vencida por uma técnica que estava muito acima da técnica dos aborígenes. A pólvora, o ferro, a cavalaria não eram vantagens raciais; eram vantagens técnicas (...). A luta que, desde os dias da conquista, os indígenas sustentaram contra os invasores teve várias fases ligadas às suas condições econômicas, aos sistemas de exploração e

à força política dos poderes opressores. Teve suas épocas de retração e seus períodos de intensificação violenta.
Mariátegui, (1982), p. 55.

Nesta última parte falo um pouco de uma linha histórica territorializada na América Latina, conflitos pela terra que colocam em protagonismo os indígenas, que enxergam que as novas, ou não tão novas opções dramatúrgicas que os grupos que cresceram em quantidade em São Paulo nos últimos anos vêm tomando, eram mais do que buscar apenas um oprimido em nossa sociedade, elas buscam nossa história.

Isso importa a esta dissertação para amparar e contextualizar o discurso dos grupos, colocando luz a conflitos que estão por exemplo, em forma de metáforas dentro do teatro; feito no folguedo popular e que traz o teatro popular como uma opção de manifestação popular.

A revolução que aconteceu na Bolívia em 1952, que teve ecos da revolução Mexicana de 1910, umas revoluções seguidas de uma nova constituição em 1917, que promulgou, além da nacionalização do solo e do subsolo, o primeiro movimento de devolução de terras aos indígenas; essa revolução inaugura, na segunda metade do século passado, um perfil de lutas populares contra o latifúndio pelo direito à terra.

A presença indígena e sua atuação nas decisões são absolutas e marcantes, assim como o crescimento de burguesias capazes de dominar o Estado, o movimento estudantil, as centrais sindicais; as revoluções trazem paradoxos, entendê-los é um desafio.

Essas revoluções deixam claro que movimentos como o MST trilham um caminho em consonância com os movimentos populares da América Latina e nos faz perceber que essa escola é antiga já tem ao menos um século desde a revolução Mexicana de 1910 e todos os revezes sofridos até a chamada Primavera de Democracia, que ocorreu na maior parte dos países da América Latina nesta última virada de século.

Essas revoluções explicam o caminho para se enxergar o índio, e o negro, como integrantes da formação desses Estados: *Estados Plurinacionais*, em que só é possível chegar a uma soberania nacional, almejada por todas as revoluções que citamos agora, reconhecendo cada vez mais os *Capitais Étnicos* que

cada etnia soma à criação do País, no passado e no presente. Ou seja, enxergar agora sua presença, porém levando em conta sua *situação colonial*⁶⁰.

O Brasil por vezes parece estar à parte das lutas revolucionárias desta parte do continente, e ainda aí é injusta a análise histórica. Se pegarmos uma linha histórica de levantes e revoluções dentro do nosso País, desde 1.500 até o que podemos chamar de Contragolpe à Ditadura Militar de 1964, há no máximo intervalos de 20 anos entre uma revolução, um levante e outro. Durante quase cinco séculos⁶¹. Desde revoltosos caboclos ou índios que lutara pelo país e venceram invasores que ameaçavam nossos colonizadores, que eram postos em emboscadas por seus próprios comandantes e mortos após sua vitória, por seus próprios comandantes colonizadores, para tirar-lhes o mérito, até a formação de burguesias que se apoderaram do estado capitalizando para si o resultado dos levantes.

São infundáveis conflitos que ecoam na briga por moradia, em incêndios criminosos para expulsar gente da cidade, em inúmeros fatos que, não trazidos à tona com toda sua complexidade e poesia, tornam menos palpáveis as obras complexas que falam de nosso povo, como a de Mário de Andrade, como os filmes de Glauber Rocha, como o pensamento de Paulo Freire, Darcy Ribeiro e, conseqüentemente, deixam muitas vezes fora de contexto importantes criações do teatro de pesquisa ou de grupo, ou o teatro popular.

A metáfora teatral como vimos na parte em que tratamos da criação da dramaturgia e da retomada de nosso direito à palavra, ocupa essa lacuna de uma forma assim como na epígrafe deste intertítulo. Entender que um país considerado menos importante mundialmente, a Bolívia, foi relegado a isso por ser um dos pedaços de terra mais ricos do mundo, seja em minerais, em produtos da indústria farmacêutica, ou mesmo de um produto ilícito que possui a maior margem de lucro do mundo capitalista.

Mariátegui coloca que primeiro houve uma superioridade técnica, seguida de uma opressão econômica e política, mas que nunca os índios da Bolívia deixaram de marcar sua posição, até hoje, na construção do Estado. A importância disso que nos toca neste estudo é que cada movimento artístico tem o poder de criar também

⁶⁰ Cf. Vivian Grace Fernandez Davila Urquidí, *Descolonização e Estados Plurinacionais*, 2011, p. 3.

⁶¹ Cf. Ernani Donato, *Dicionário de Batalhas Brasileiras – Dos conflitos com indígenas, as guerrilhas políticas urbanas e rurais*, São Paulo: Ibrasa, 1987.

seu capital, o que chamo, seguindo a linha de raciocínio de Vivan Urquidi, de um Capital Poético, que assim como uma força ideológica, de humanidade ou de busca pela igualdade, faz com que as pessoas fiquem atentas, sintam em sua memória que, quando sobrevivem na metrópole, estão dentro da linha histórica de resistência do Brasil.

Seja contra a barbárie, seja contra a violência urbana, seja contra o mercado de consumo - e cito aqui como exemplo marcante desse último item a peça *Homem Cavalo e Sociedade Anônima*, da Cia estável de Teatro - Quando o movimento teatral se coloca neste lugar ele está consciente de seu lugar na história, como narrador da memória. Cria-se então uma das matérias que levam o teatro a ter força na sociedade, força de mudança e pedagógica: Uma espécie de capital poético, em que seu valor passa a mobilizar muitas pessoas em torno de um processo, uma ação teatral.

A peça "*Homem Cavalo e Sociedade Anônima*" ocorria dentro do Arsenal Esperança, um conjunto de casarões muito antigo e grande da região do Belém, em São Paulo. No século passado ponto de espera dos imigrantes que chegaram à metrópole e deviam cumprir quarentena antes de entrar na cidade. Hoje ele é um grande abrigo para gente de rua em sua maioria migrantes, do país ou de fora dele.

Os moradores de rua, em situação marginalizada na sociedade, vítimas de empresas que param caminhões todos os dias cedinho na porta, para contratar. Por quase nada e sem nenhuma garantia, mão de obra extremamente barata. Eles têm como algoz também a indústria de consumo de produtos de pequenos valores das lojas de varejo. Entre as muitas qualidades da peça, uma delas é a que nos faz ver, se atentos, que estamos falando de nós mesmo, e não apenas dos marginalizados. A metáfora se potencializa.

Ainda sobre o capital poético que sem dúvida se coloca e ultrapassa as fronteiras do teatro, dou como exemplo mais um representante. Dessa vez toda uma técnica teatral, para exemplificar a feitura de uma metáfora teatral tirada diretamente da realidade: O Teatro do Oprimido de Augusto Boal, que também dentro do movimento desta virada de século, e que foi capaz de elaborar leis dentro das casas legislativas a partir de exercícios teatrais. Utiliza em sua dramaturgia Improvisada e criada no momento da cena, caso do Teatro Fórum, um operador que é o próprio conflito entre trabalhadores e patrões, ou entre latifundiários e camponeses.

2.3 Sobre o Giro Decolonial

As colocações acima estão dentro de uma questão mais delicada: a de como dar legitimidade à produção de conhecimento dentro da América Latina, sem que tenhamos sempre a sentença automática de que tudo o que pensamos aqui já foi pensado por uma escola ou intelectual ou artista europeu.

Pois mesmo que seja assim, ainda assim será diferente ao desenvolver de teorias em outro território, o que mesmo nesse limite já configura outra construção de conhecimento. Para evitar esse caminho basta atentar para estudos como o de Fernando Baez, em *“A Destruição Cultural da América Latina”*, de Alfredo Bosi em *“Dialética da Colonização”* ou em Boaventura de Souza Santos em, por exemplo, *“Reconhecer para Libertar”*.

Mas principalmente numa corrente de intelectuais da América Latina que, no amanhecer deste século, rompeu com os movimentos chamados subalternos no mundo⁶²; para criar o movimento latino americano que pensa, impulsiona e encontra mecanismos e memória para a descolonização do saber e das ideias. Um movimento intelectual que traz a imagem do *Giro Decolonial*⁶³ na América Latina, uma forma alternativa de pensar de como a não reproduzir uma colonização principalmente do saber.

Isso é importante para esse estudo a fim de legitimar essa nova produção de conhecimento teatral feita por novos grupos, por mestres de teatro mais velhos, por mestres de cultura popular e reconhecer. Neste mesmo caminho, uma linha histórica que nos leva a essas construções, sem cair numa eventual armadilha de que apenas copiamos palhaços ou técnicas europeias.

O importante para o registro de nossos conhecimentos teatrais, em São Paulo como espelho – Não totalmente eficaz, mas muito produtivo para o fim de um amplo espectro de visão – de nosso País e da América Latina; Importante para isso é buscar a memória de matrizes que agora vemos estão no circo e nas manifestações populares.

⁶² Eles nascem em diversas regiões de terceiro mundo que foram colonizadas, são intelectuais pós-coloniais.

⁶³ Cf. América Latina e o Giro Decolonial.

Assim está acontecendo e conto aqui como está acontecendo. Trata-se da “proposta de uma epistemologia crítica às concepções dominantes de modernidade” (apud Luciana Ballestrin, Costa, 2006, p. 83-84).

Se por um lado essa fixação binária de identidades (colonizado versus colonizador) essencializadas foi rompida nos escritos de Memmi¹, Said, Spivak e Bhabha, por outro, ela foi permitida pela identificação daquilo que Mignolo (2003) chamou de “diferença colonial”. Nesse sentido, a relação colonial é uma relação antagônica: “[A] presença do outro me impede de ser totalmente eu mesmo. A relação não surge de identidades plenas, mas da impossibilidade da constituição das mesmas” (Laclau e Mouffe, 1985, p. 125). Foi Fanon (2010) quem pela primeira vez expressou esse impedimento, em 1961.

Luciana Ballestrin, *América Latina e o giro decolonial*,
Revista Brasileira de Ciência Política, nº11, 2013, p. 89-117

O pensamento decolonial, oriundo da América Latina e que rompe com o pensamento subalterno, este último que pega emprestado de Antônio Gramsci sua denominação, por isso sofre críticas por estar calcado ainda no pensamento colonial, já que um subalterno não tem a permissão de falar.

Já havia autocríticas ao movimento subalterno antes mesmo do rompimento dos intelectuais da América Latina. Ainda na década de 80 a estudiosa dos assuntos subalternos Gayatri Chakrabarty Spivak publicou o artigo “*Pode o subalterno falar?*”.

Nele, ela critica intelectuais ocidentais como Deleuze e Foucault, por sua filiação pós-estruturalista e desconstrucionista, ela faz uma autocrítica aos estudos subalternos.

Para ela o sujeito subalterno é aquele cuja voz não pode ser ouvida; sua crítica à intelectualidade pretende falar em seu nome. É ao fato de que “nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse ato seja imbricado no discurso hegemônico” (Apud Luciana Ballestrin. Almeida, 2010, p. 12). Nesse caso, o subalterno permanece silenciado e aparece como constituição de mais um “outro”, uma classificação essencialista que acaba por não incorporar a noção de hibridismo.

Estes autores (Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty e Gayatri Chakrabarty Spivak) formam por sua vez, a “tríade sagrada” do pós-colonialismo. Juntamente com Prakash, Chatterjee e Guha, eles “começaram a mostrar que o colonialismo não é somente um fenômeno econômico e político, mas que possui uma dimensão

epistêmica vinculado ao nascimento das ciências humanas, tanto no centro quanto na periferia. Quase todos os autores mencionados argumentaram que as humanidades e as ciências sociais modernas criaram um imaginário sobre o mundo social do “subalterno” (o oriental, o negro, o índio, o camponês). Não somente serviu para legitimar o poder imperial no nível econômico e político, mas também contribuiu para criar os paradigmas epistemológicos dessas ciências e gerar as identidades (pessoais e coletivas) dos colonizadores e colonizados” (Castro Gómez, 2005a, p. 20).

Luciana Ballestrin, *América Latina e o giro decolonial*, Revista Brasileira de Ciência Política, nº11, 2013, p. 89-117

O conjunto de Colonilidade do poder, Segundo Mignolo (2010, p.12), se desdobra, além da colonialidade econômica, de autoridade, da natureza e de todos os recursos naturais. Da autoridade de gênero e da sexualidade, também na colonialidade da subjetividade e do conhecimento. O que Mignolo (2002) chamou de “diferença colonial e geopolítica do conhecimento” revela dentro dela um silêncio que nasce do racismo epistêmico (Maldonado-Torres, 2008) além da negação da alteridade epistêmica (Castro-Gomez, 2005).

“Giro decolonial” é um termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005²² e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade. A decolonialidade aparece, portanto, como o terceiro elemento da modernidade/colonialidade. Para Mignolo, “a conceitualização mesma da colonialidade como constitutiva da modernidade é já o pensamento decolonial em marcha” (Mignolo, 2008, p. 249). Mas para ele, a origem do pensamento decolonial é mais remota, emergindo como contrapartida desde a fundação da modernidade/colonialidade.

CAPÍTULO 3: Sobre palhaços e homens

Teatro na porta de casa.

O Rio é muito grande e o povo quer teatro na porta de casa.

Teatro fixo poderá satisfazer uma parte, mas não todos.

Para que, de modo geral, fiquem satisfeitos é necessário
que o pavilhão vá a todos os lugares, em toda a parte.

Daí a nossa instabilidade. Organizar companhia para um
subúrbio apenas, não resolveria de modo algum

O problema de divulgação da arte cênica.

*Benjamim de Oliveira, 1940*⁶⁴.

“O Cavalo Marinho (a brincadeira) o que é? Ora, é um teatro de rua”.

Mestre Luís Paixão, rabequeiro e mestre de Cavalo Marinho.

“meu destino era fugir. Destino de negro...”.

Benjamim de Oliveira, Apud. Ermínia Silva,

Revista da Semana, op. cit., p. 14.

⁶⁴ Esta epígrafe está em entrevista com Benjamim de Oliveira no jornal *Diário da Noite*, 21.02.1894. Apud Ermínia Silva, *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo: Altana, 2007, p. 10.

Figura 10: O ator e palhaço Benjamim de Oliveira

Nesse capítulo falarei sobre o nascimento do palhaço, deste que conhecemos hoje, que cresceu em meio a uma grande transformação no circo, uma transformação que teve início no final do século XVIII. O objetivo será dar um histórico social do nascimento de alguns palhaços na Europa e na Rússia, de como um palhaço nasce do reflexo, das agruras ou ridicularidades de sua própria gente; um caminho para chegar ao palhaço negro Benjamim de Oliveira, que em finais do século XIX refletia o homem comum. O trabalhador mais pobre e escravizado, num Brasil em tardio processo de abolição. Esse homem que inaugura o teatro brasileiro junto de mulheres e de uma geração de artistas semelhantes.

Além disso, pretendo falar sobre como o conceito de circo, de cultura popular e de manifestações populares estão ligados, se complementando e se 'protegendo'. Em muitos momentos foram quase uma coisa só, já que o circo acolheu manifestações de rua, acolheu o teatro popular, assim como as manifestações guardaram. Por quase um século, algumas memórias do teatro brasileiro dentro dos personagens dos autos e dos palhaços diversos dos folguedos populares. Caso de Pai Francisco, palhaço do Bumba meu Boi, que estava em versos cantados por aquele talentoso homem de teatro circense: Benjamim de Oliveira⁶⁵.

Dessa forma mostro como estão interligados circo, teatro e manifestação popular na história recente de nosso país, e como isso se reflete hoje em grandes instituições que patrocinam a arte do teatro, do circo e da cultura popular em São Paulo, caso do Serviço Social do Comércio, o Sesc.

Tudo isso está mais interligado do que se imagina. Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais.

Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do XX. Ermínia Silva, *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo: Altana, 2007, p. 21

⁶⁵ Cf. André de Paula Bueno, *Palhaços da Cara Preta*, São Paulo: Edusp, 2014, p. 102.

Quando escrevo ‘teatro brasileiro’ não falo do teatro criado pela mão jesuíta, nem do vindo para cá por meio de estudantes voltando de viagem pela Europa ou pelos Estados Unidos, nem do criado apenas por livros ou manuais vindos de outros continentes.

É possível contar outra história, de um teatro que nasce nas ruas sendo dançado, cantado e interpretado por palhaços que fogem do senhor, fogem do fazendeiro, que por natureza gostam da brincadeira de estar em festa a noite toda e por ela arriscam mostrar sua cara. Mas andam escondidos pelas plantações de cana de açúcar, prontos para colocar sua astúcia em ação: contar ao público - de forma muito engraçada - a história toda de nosso povo.

Refiro-me, por exemplo a Mateus e Bastião, esses palhaços que, mesmo em situação muito ruim. Há relatos de que são negros, ou índios, ou caboclos fugidos, sem nenhum dinheiro, levam a cara preta pois trazem consigo sua ancestralidade africana ou indígena⁶⁶, levam nas costas uma palha enrolada, se escondem e, na espreita, entre a plantação ou a mata chamam pelo outro: Pareeeente !!!!!!!!!!!.

Mateus chega na brincadeira de Cavalo Marinho. É chamado pelo capitão Marinho, que vai dar uma festa aos Reis do Oriente; é chamado para cuidar da festa toda, tem de negociar o pagamento com o capitão, num jogo de malícia e de enganação em que sempre o palhaço acaba perdendo, mas sua astúcia faz com que ele sobreviva.

Ele e seu amigo Bastião, são quase iguais. São os apresentadores da brincadeira, que costuma durar até 12 horas na Zona da Mata pernambucana. Essa região é hoje a matriz desse teatro de rua brasileiro. Assim como na epígrafe, as palavras do mestre Luiz Paixão não são uma ‘confusão’, nem seu conceito de teatro é diferente ou mais pobre do que o da academia.

Essa brincadeira de Cavalo Marinho é um teatro de fato, pelas palavras de quem viveu esse teatro de rua desde criança e vive também o risco de sua extinção, devido à indústria cultural, às igrejas e às políticas ambientais, que impedem essas pessoas ou prendem mestres por pegarem madeira para fazer seus instrumentos.⁶⁷

⁶⁶ Para o jovem mestre de Drama de Quintal Cleydson Catarina, pintar a cara de preto significa carregar-se de ancestralidade, buscar sua cor verdadeira, o que em nenhum momento se refere ao ato do chamado Black Face, que seria pintar o rosto de preto fazendo palhoça dos negros, imitando-os.

⁶⁷ Mestre Luiz Paixão, Mestre Zé Pereira outros mestres convidados a visitar e ensinar artistas em São Paulo contam, com tristeza, que a brincadeira foi ficando cada vez mais curta, que antes tinha até 12 horas e agora são convidados a tocar por 40 minutos. Eles contam que o crescimento das igrejas evangélicas e, principalmente o controle ambiental, tem acabado, ou reduzido, as brincadeiras em todo país. Um caso extremo foi de um mestre

Mestre Martelo, um dos mais famosos Mateus hoje do Brasil, vem a São Paulo periodicamente, a convite de grupos que estudam a brincadeira, de tocadores e dançadores e dá oficinas direcionadas a atores das universidades de Artes Cênicas e inúmeras escolas de teatro na cidade. Há alunos de teatro hoje que deixaram escolas livres de teatro para tornarem-se Mateus.

Esse palhaço se depara, durante a brincadeira, com outros personagens, como o Soldado da ‘Garita’, com a corrupção e a violência do policial, com outros palhaços, oprimidos – como o varredor de rua – ou do imaginário, como entidades do universo do Candomblé ou da Umbanda.

Bem, diria que de meu lado nesta tentativa de contar outra história de nosso teatro – a de olhar para um teatro que desponta o século XXI feito na metrópole e com um grau de reflexo de nossa história e em sua luta contra a Barbárie, de meu lado estão a originalidade e brasilidade deste artista, desse *homem de teatro*⁶⁸: Benjamim de Oliveira. Começo apresentando este personagem da história do teatro, para depois entrar nos objetivos deste capítulo.

Ele representa uma geração de artistas. Além disso, toda contemporaneidade e abertura à cultura das ruas que o circo teve durante os últimos dois séculos.

Tinhorão (...) afirma ainda que uma importante contribuição ‘sul-americana à criação internacional do circo’ teria sido o “aproveitamento dos múltiplos talentos histriônicos e musicais exibidos pelos diferentes *clowns* europeus, para a criação de dois tipos locais que lhes sintetizariam todas as virtudes: o palhaço-instrumentista-cantor (equivalente do *chansonnier* do teatro musicado) e o palhaço-ator (responsável pelo aparecimento da originalíssima teatrologia circense das canções representadas, até hoje ignorada por historiadores e estudiosos do teatro). Ermínia Silva, *Circo- teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo: Altana, 2007, p. 117.

Benjamim de Oliveira nasceu na cidade de Pará de Minas (MG), em junho de 1870, quarto filho de escravos forrados da fazenda dos Guardas: Malaquias e Leandra. Aos doze anos e filho de um escravo que tinha a função caçar outros negros fugidos e de uma escrava de ‘estimação’ – que tinha os filhos forrados ao

que, preso por estar com um pedaço de madeira para fazer sua rabeca, e ter sido tão oprimido e tratado como criminoso que se suicidou na cadeia. Informações de visitas e conversas com esses mestres.

⁶⁸ Este termo é usado hoje em nossa comunidade de artistas para designar, além de um artista que não está preso somente uma habilidade (fala, dança, canto, declamação), mas também a um artista capaz de ser autônomo financeiramente, seja vivendo em uma ocupação organizada e com cunhos políticos artísticos, seja com empregos em escolas privadas de artes. Uma artista livre de dependência financeira para ser livre em sua criação. Claro que, assim como Benjamim de Oliveira, ser uma mulher de teatro ou homem de teatro, tem sempre altos e baixos.

nascer, Benjamim até essa idade já fazia ajudar o pai a domar touro bravo e teve várias funções, além de ir às aulas na escola local.

O menino vendia bolo no circo nas horas vagas; quando este passava pela cidade.

Ao cair da noite, iluminava-se o circo com “candeias de flores-de-flandres, alimentadas a querosene, com pavios de algodão”. Caso se apagasse por uma rajada de vento, os ‘casacas de ferro eram obrigados a acendê-los’ novamente, em meio a um berreiro ensurdecedor do pessoal que bradava: ‘Luz, olha a luz’.

Um pouco antes do circo se iluminar e o público começar a entrar, já estavam a postos os vendedores e quituteiros, com seus tabuleiros repletos de doces, sucos, bolos e broas. Entre esses estava o moleque Beijo (Benjamim), aos doze anos de idade. Como tinha poucas possibilidades de ‘entrar como espectador’ e como não podia fazer parte dos que acompanhavam o ‘palhaço-cartaz’, vendia as broas feitas por sua mãe na porta do circo e para os artistas, o que lhe permitia ter uma maior aproximação dos mesmos.

Ermínia Silva, *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo: Altana, 2007, p.90.

Ressalto que há um universo de autores hoje que fala sobre a transformação do circo no mundo e de sua evolução no Brasil, como Ermínia Silva (2007) e Regina Horta Duarte (1991), entre outros. O fascínio que o circo exercia nas pessoas, nos seus desejos de se tornarem artistas de pertencerem a um grupo que percorria o mundo. Além das possíveis imagens de que a vida nômade seria oposta ao trabalho fixo e às pressões de uma vida cotidiana familiar, fazia com que muitas delas, de várias idades, fugissem com as companhias circenses.

Benjamim fugiu com o circo. A forma como trabalhadores, sonhadores, escravos fugiram com o circo nessa época e até hoje, é um tema para não ser ignorado⁶⁹. Mais do que uma rebeldia era uma forma de ver o mundo, de mudar de vida e de conhecer o desconhecido.

Benjamim aprendeu a maior parte das artes do circo ainda nas cidadelas próximas a esta fazenda. A forma como se começa a aprender em uma companhia de artistas quando se é um desconhecido, o método como Benjamim serviu aos outros artistas e ao mesmo tempo foi aprendendo e se tornando um acrobata. Isso seria importante também estudar, já que hoje na metrópole os grupos possuem suas

⁶⁹ Apud. Ermínia Silva, sobre o tema de fugas com circos, ver: Ermínia Silva, *op. cit.*, pp. 44-45; Júlio Amaral de Oliveira, 01.06 a 16.06.1964, onde constam vários relatos de artistas que fugiram com circo. Regina Horta Duarte, *op. cit.*, pp. 83-87; Regina Horta Duarte – *A imagem rebelde: a trajetória libertária de Avelino Fôscolo*. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1991, pp. 25-26.

formas de receber gente. Núcleos nos quais se colocam a ‘ensinar’, a trazer a pedagogia de uma forma mais visível, assim como os grupos de cultura popular.

Isso faz parte da formação de um artista, embora muitas pessoas que saem de escolas de teatro ignorem, ou acreditem que entrar numa companhia trata-se apenas de ter alguma habilidade. Acredito que o teatro em São Paulo vem se desenvolvendo em técnicas próprias de ensinar. Trato disso em minha experiência no Theatre Du Soleil, na França. Porém um assunto que ficará para outra ocasião.

Benjamim trabalhou por três anos com esse circo, o Sotero, e seguiu fugindo – Como comenta anos depois o que é narrado na epígrafe sobre viver fugindo, pois mesmo no circo ainda era feito um escravo, sendo surrado sempre⁷⁰; fugiu com uma trupe de ciganos para dentro do sertão mineiro e, ao descobrir que seria trocado por um cavalo, fugiu mais uma vez e depois de caminhar e pedir comida por dois estados, chegou à cidade paulista de Mococa (SP).

Ele trabalhou em uma dramatização de sua vida. Veiculada em um programa da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, de 07 de agosto 1942, com o nome de “Honra ao Mérito”, que contava a vida de artistas, políticos etc., no qual foi dramatizada a história de vida de sua vida e é uma das fontes das informações deste capítulo.

Agora com habilidades circenses Benjamim passou a receber 2 mil réis por espetáculo em um circo de pau a pique, por volta de 1885. Teve um grande mestre que fez deslanchar sua carreira, o dono de circo e artista Manoel Barcelino. Em 1892 há registros de apresentações suas como indica Ermínia Silva: ‘afamado artista popular brasileiro’.

Benjamim tem um grande histórico de produções teatrais, textos escritos, peças que ficaram muito famosas, e igualmente com a relevância de sua produção artística foi sua habilidade como produtor. Deixo aqui registrado que houve muitos ‘Benjamins’, já que, como disse antes, Benjamim representa uma geração de artistas num momento pré abolição da escravidão no País.

Nas diversas reportagens sobre Benjamim, publicadas em jornais e revistas, principalmente das décadas de 1930 e 1940, é quase unânime a ideia de que ele foi o verdadeiro introdutor do teatro popular no circo nacional. Também a produção acadêmica sobre o circo no Brasil admite que ele teria sido o primeiro circense a associar palco e picadeiro, estabelecendo como

⁷⁰ Importante ressaltar aqui o esforço da pesquisadora Ermínia Silva em relativizar a tradição da educação violenta no circo e o fato de Benjamim ser um escravo forrado. São fatos históricos diferentes e importantes para esse estudo. Cf. Ermínia Silva, *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade Circense no Brasil*, São Paulo: Altana, 2007, p.95.

marco o ano de 1910. Na verdade, o que se verá é que o mérito de Benjamim foi consolidar uma tendência que já existia.

Entretanto, é importante assinalar que Benjamim de Oliveira particularizou e ampliou de tal maneira a teatralidade circense que não há como não reconhecê-lo como um dos importantes protagonistas deste processo. Por isso, sua história revela outras histórias de outros artistas (circenses ou não), que também produziram e consolidaram o circo-teatro, bem como as relações de intercâmbio entre os vários tipos de manifestações culturais urbanas. Em particular o teatro e a música, no Brasil, do final do século XIX e início do XX. As trajetórias destes vários artistas do período fizeram parte da então emergente indústria do disco e do cinema.

Ermínia Silva, *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo: Altana, 2007, p. 22.

Não só o circo passava por uma grande transformação. O Teatro entrava em uma nova descoberta: As variedades, o movimento e a opereta. O mundo começa a ver um teatro mais ligeiro.

A historiografia do teatro aponta que durante o século XIX se desenvolveram na maioria das grandes cidades da Europa e da América, incluindo o Rio de Janeiro, os gêneros teatrais denominados ligeiros, havendo, a partir da década de 1880, uma ampliação e consolidação de sua produção. Esse teatro ligeiro, segundo Fernando Mencarelli, distinguia-se dos outros gêneros teatrais ditos 'sérios', e da maior parte da literatura realista e naturalista que então estava em voga. Por dizer-se totalmente voltado para o público, dirigido para agradá-lo, anunciando estar desvinculado de qualquer outra pretensão, fosse literária, filosófica ou política. (...)

Tanto os contemporâneos quanto os historiadores do teatro elegeram o palco um lugar privilegiado para suas análises. Porém, várias outras manifestações artísticas aconteciam nas ruas, como o carnaval, as diversas festas, religiosas ou não, as várias formas de rodas de música e dança, as serestas, os salões, os prostíbulos, os cabarés, os cassinos e os picadeiros.

Ermínia Silva, *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo: Altana, 2007, p. 102.

A carreira de Benjamim como ator e disseminador do teatro dentro do circo se alavancou e, a partir daí popularizou, junto com uma geração de palhaços e palhaças (músicos, acrobatas, compositores, dançarinos, atores etc.) O teatro brasileiro dentro dos circos que viajam pelo Brasil e pelo resto da América Latina no início do século XX. Benjamim tornou-se uma pessoa de projeção no Brasil, a ponto de sua voz ser ouvida ao apoiar publicamente o marinheiro João Candido, protagonista Revolta da Chibata no início do século XX. As proezas do 'Almirante Negro' João Cândido estão na peça encenada atualmente pelo grupo Teatro Popular União e Olho Vivo, grupo que faz parte deste movimento, da Brincadeira de Feira.

Finalizando, o palhaço negro fugido, ator e produtor teatral Benjamim de Oliveira levou para o circo e para todo o país, peças adaptadas de romances como O Guarani, clássicos do teatro europeu como Othelo (de Shakespeare), além de

muitas peças de sua autoria. Ator, diretor, dramaturgo, arranjador musical, especialista em maquiagem e produtor cultural.

3.1 Como nascem os palhaços

Começamos com um cenário sobre os palhaços que começam a chegar ao circo em finais do século XVIII. A história das artes de rua na Rússia e na Europa, seus cômicos de feira e de espaços abertos. Sua inspiração em personagens pedintes das ruas e em algumas profissões tidas como engraçadas pelo cidadão comum, pode nos levar a entender um mosaico social no qual nascem os palhaços de circo, para adiante territorializarmos nossa visão e entendermos como nasceram os palhaços atores no Brasil.

Assim, colocar em nossa linha histórica do teatro popular (ou de grupo, ou de pesquisa) esses palhaços de cara preta ou os palhaços indígenas que hoje povoam as ruas ou o imaginário de São Paulo, que inspiram os grupos de teatro que se multiplicam por nossa metrópole.

Bem, a transformação do circo no século XVIII introduziu nele a palavra - onde só havia a habilidade física – e introduziu também o palhaço. No final do século XVIII, e até esse momento o circo, todas suas atrações físicas e de agilidade corporal, suas óperas, seus cenários colossais eram exatamente a ausência da palavra. Ou melhor, eram ações que, tamanha grandeza das habilidades físicas, tornavam a palavra algo insignificante ⁷¹.

Porém, para fim do descanso dos animais, para montagem dos cenários, para ajudar no entretenimento geral nascem esses personagens, que devemos ter um cuidado em enxergar. Pois são personagens que herdam as habilidades de todos os cômicos das ruas, das aparições públicas e dos teatros de feira.

Entre todos os legados do artista de rua estava a palavra, não somente para ser dita, mas como instrumento de sobrevivência, de malícia, de reflexo de sua situação social, de sua fraqueza e de sua esperteza, essa que compensava sua fragilidade. Eis que da mesma forma surge o palhaço no circo, por um lado tolo e

⁷¹ Cf. Ermínia Silva, *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo: Altana, 2007, p. 43. Essa afirmação, de que o circo com sua grandiosidade mostrava a insignificância da palavra, foi feita pelo poeta francês Théophile Gautier, autor de contos fantásticos e crítico de arte. Autor de romances como *Le capitaine fracasse* (1863).

fraco, por outro espertalhão e as vezes se mostrava, de surpresa, também um grande acrobata.

Ação significava ginástica, sem representação cênica, inclusive para aqueles artistas que fizeram parte do processo de formação do que se denominou circo moderno, que terão como “especialidade” ser palhaços de circo. Entretanto, estes eram herdeiros diretos dos cômicos que frequentavam os lugares públicos, os teatros de feira, os de arena e fechados, as festas profanas ou religiosas, passando pelas “*soties*”, os jograis, as comédias de Atelana, os bufões ou bobos das cortes, os farsantes das vilas, funâmbulos, paradistas dos bulevares, bem como da *commedia dell'arte*: *zanni*, Arlequim, Scaramouche, Pulcinella, Pierrot. Todos uniam teatralidade, destreza corporal, dança, música, mímica e a palavra. Estes cômicos foram introduzidos nos intermédios dos números eqüestres, desempenhando as funções de ginastas e atores. Tratava-se de um tipo de cômico desenvolvido pelos artistas herdeiros de todo aquele conjunto de saberes.

Ermínia Silva, *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo: Altana, 2007, p. 43

A pesquisadora Ermínia Silva dá como exemplo da criação destes primeiros palhaços, a ridicularização de duas profissões que pode ser vista em muitos contos populares da Rússia e da Europa. Duas ‘profissões’, ou situações sociais que causavam graça. A primeira delas o alfaiate, protagonista de um dos mais famosos contos dos irmãos Grimm: *O Alfaiate Valente*.

Para o homem do campo ou o trabalhador da cidade, o homem da terra, o maior valor é sua força bruta, sua capacidade física, sua destreza. A profissão de alfaiate desde sempre teria sido motivo de piada, causa de covardia, já que este tinha como profissão fazer as roupas dos nobres e um esforço físico em sua profissão que o tornava um fracote.

O segundo personagem é o próprio camponês, mas não apenas por suas peculiaridades de homem simples, mas também pela situação em que é colocado nas cidades, por sua situação social ao ser despejado do campo. Ele é obrigado a migrar para a cidade e virar um pedinte. Para se ter ideia, a origem do nome Zanni, famoso palhaço da comédia Dell Arte italiana, vem desta origem: infundáveis camponeses pedintes da cidade de Veneza.

Na realidade, estes personagens vão adquirindo denominações quase que *a posteriori*, pois no período em que eles estão se desenvolvendo como cômicos no espetáculo de Ashley sobre o cavalo, traziam consigo toda a comicidade contemporânea. Outro grupo de artistas cujas características encontramos nos *clowns* é os *zannis*, que em geral trabalhavam em duplas, sendo que um deles era astuto, rápido, faceto, arguto, capaz de embrulhar, decepcionar, zombar e enganar o mundo. O outro era tolo, pateta, insensato, a ponto de não saber de que lado fica à direita ou esquerda. Desde o século xvi, grupos pobres que foram expulsos do campo e engrossam a massa de pedintes nas vilas e cidades, que falavam mal a

língua da cidade e morriam literalmente de fome, tornaram-se bode expiatório de todo mau humor, ressentimento e desprezo, transformando-se em alvo de ironias e gozações. Em Veneza, no final desse século, aqueles camponeses foram apelidados de *zanni*”
Ermínia Silva (2008).

A classe social, a pobreza, a situação histórica e geográfica, o que causa o desdém e o riso. A construção de um personagem dentro da história se dá também dessa forma. Para o filólogo e estudioso russo Vladimir Propp, autor de *A Comichidade e o Riso*, e de quem são as reflexões sobre o alfaiate e o camponês; de serem objetos universais de parte da estilização dos palhaços no nascimento deste circo contemporâneo, no qual os palhaços também introduziram a mescla das habilidades físicas com a palavra.

Propp estudou contos populares russos para chegar à suas obras, entre elas a *Enciclopédia Literária* (2008). Propp estudou o cômico na literatura, nas artes cênicas e na pintura.

O palhaço como herdeiro dos cômicos de rua oriundo das piadas mais populares, que mais se comunicam com o cidadão comum. A partir dessas colocações começamos a tatear nossos palhaços, os que vêm junto de folguedos populares brasileiros e de forma muito escondida mostram o caminho de nosso palhaço mestiço, este que habita hoje nossas cidades.

Vou colocar na discussão três palhaços históricos. Primeiro os palhaços russos Karandash e Popov, populares palhaços russos e, assim como os irmãos Durov, precursores desse novo circo⁷². Esses palhaços também se opuseram aos modelos de palhaços europeus, até mesmo ao representado por Chaplin, para aproximarem-se de sua própria história e de sua gente⁷³. Segundo e igualmente precioso para esse estudo, o Velho Faceta, palhaço apresentador do reisado profano vindo do sertão brasileiro, que influenciou personagens cômicos da televisão como o *Chacrinha* e como *Os Trapalhões*.

Anatoli Durov (1864-1916) era um clown que elegeu o povo simples como seu interlocutor. Dizia-se ‘O bobo de sua Majestade, o Povo’. Criticando constantemente o regime czarista, ele atuava sob a forma burlesca popular, com ênfase na simplicidade e na idiotice de sua personagem.

Os palhaços soviéticos acompanharam essa trajetória política. Eles se distanciaram da tipologia antagônica do circo ocidental, como também do tipo humilde e maltratado de Chaplin, e procuraram uma maior familiaridade com sua época. Como exemplo pode-se citar o Karandash, que só terminou a caracterização de seu tipo ao final dos anos 1930. Ele se afastou da figura

⁷² Cf. Mario Fernando Bolognesi, *Palhaços*, São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 82.

⁷³ Idem, p. 82.

esquemática para alcançar uma personagem orgânica e contraditória. Bolognesi (2003).

Segundo o pesquisador Mário Fernando Bolognesi, para o desenvolvimento deste tipo de palhaço não cabem os narizes vermelhos, as bochechas brancas, os sapatos enormes etc. Seu traje é bastante discreto e quase não há maquiagem. Nele, a interpretação abandonou o universo do caricaturesco. Sua atuação é bastante natural e nada esquemática. Karandash definiu para o circo soviético o futuro de sua comicidade.

Figura 11: O palhaço Karandash

Para Oleg Popov, outro palhaço que trago para essa discussão, por sinal um dos palhaços russos mais famosos em seu país e no exterior, também fala sobre

não usar a máscara para poder falar de realidades, para se aproximar do cidadão comum.

Durante minhas atuações com o circo soviético em França, Bélgica e Inglaterra prestei muita atenção nos conhecidos palhaços do Ocidente. O traço distintivo de sua arte é a falta de ideia. Alheios aos problemas diários da luta social e política que preocupam as massas e submissos por inteiro aos empresários, os clowns do Ocidente burguês, desde os famosos Fratellini até qualquer artista novo, se veem obrigados a se resignar ao papel de imitadores e de bufões. Quantas bofetadas ressoaram na pista durante a apresentação! E em verdade, às vezes me parecia que eram em maior quantidade que os aplausos. Ao conhecer o circo capitalista compreendi mais claramente o traço característico principal de toda nossa escola soviética da arte do clown: uma profunda orientação ideológica criadora. O clown cara pintada está separado da vida por sua própria careta, precisamente em razão da única imagem criada uma vez por ele. Em contrapartida, o cômico está muito mais próximo da vida, é um verdadeiro homem real, próximo a cada trabalhador simples. (Apud Bolognesi, p. 85. Popov, 1975, p.79).

Falo desses palhaços russos por dois motivos. Primeiro porque a Rússia vem sendo um grande referencial de nossa interpretação, porém muitas vezes sem respeitar a diferença de culturas. Sem territorializar o saber teatral quando este é feito no Brasil. Segundo porque não é meu interesse desdenhar da máscara vermelha e branca, pois lembro que mesmo os Hotxuás, os palhaços indígenas dos quais falarei abaixo, também usam as cores vermelha e branca feitas de urucum e pó de giz. Mais do que isso, ao trazer este depoimento do palhaço russo, de certa forma contra a palhaçaria europeia, demonstro que há aí um movimento estético, de feitura de uma poética que leva em conta sua diferença social e cultural.

Agora vamos a outro extremo, ao sertão brasileiro, e falemos do Velho Faceta, é um famoso palhaço do pastoril profano de Pernambuco. Faceta, em comum com os palhaços russos, primeiro transforma um pastoril, com pastorinhas ingênuas, sob uma égide cristã, em algo profano, com pastorinhas profanas que vestem muito pouca roupa e dançam, se insinuam.

Ele, cheio de sabedoria política e trejeitos, vai falando, vai muitas vezes dando notícias de longe, enfim, está próximo ao homem comum e possui uma característica política e social forte, ainda que toda cantada e brincalhona. Faceta se descoloniza de um modo brincante e brasileiro.

Se quem estiver lendo se lembrar do programa *Os Trapalhões* pode se lembrar de uma música que Didi cantava tendo como filha o trapalhão Zacarias, como pai ele cantava:

Filha - Papai eu quero me casar!

Pai - Ó minha filha ocê diga com quem

Filha – Eu quero me casar com economista!

Pai – Economista ocê não casa bem

Filha – Porquê Papai?

Vai um link abaixo, em que Didi declara que a música é do Velho Faceta.

<https://www.youtube.com/watch?v=ksM8AhGP5aA>

Imagem 12: Capa do LP do palhaço Velho Faceta

O Velho Faceta foi um palhaço do chamado pastoril profano, pois havia antes o pastoril sagrado. Este que foi transformado, como nos explica José Ramos Tinhorão no livro *Cultura Popular: Temas e Questões*, no primeiro capítulo: *Festa em Festança*, que há apenas em sua última edição da Editora 34, o autor traz um histórico de como o povo brasileiro transforma o sagrado em profano, a festa muitas vezes imposta pela igreja católica numa festança popular.

O velho é um personagem do pastoril profano. Os Facetas de que se têm notícia foram dois. Mas houve ‘velhos’ famosos do pastoril (Cebola, Dengoso, Futrica, Rabeca, Xaveco, Balalaica, Xumbrega, Mangaba, Barroso, irmão do Velho Faceta, e outros)⁷⁴.

⁷⁴ As informações sobre as apresentações do Velho Faceta estão na entrevista com Deca Madureira, da família criadora do Balé Popular do Recife e criadora do Tratado de Meta Dança Brasília, apresentado também nessa dissertação.

O Velho Faceta influenciou grandes comédicos da televisão e um dos maiores apresentadores de auditório que a TV produziu: O palhaço Chacrinha. O velho faceta jogava pedaços de bacalhau ao público e sua mestra, que o acompanhava sempre, chama-se Terezinha, mesmas características do Chacrinha. O velho faceta levava de cidade em cidade, junto com seus shows, sua música e sua comichão, notícias sobre o que ocorria na política, em relação ao dinheiro, às notícias, era de uma singularidade própria, uma singularidade brasileira.

O Faceta não está nas escolas de teatro, ou nas pesquisas de grupos de artistas em São Paulo, porém sua forma original de agir está em nossa memória e creio que nos influencia de forma ‘invisível’.

“O primeiro e mais antigo foi Constantino Leite Moisakis, de pai russo (1925 - 1986), que faleceu aos 61 anos, e viveu em Goiana-PE. Foi irmão de criação do também Velho Barroso (José Menezes). Constantino vendia mungunzá nas ruas de sua cidade natal e não conseguiu gravar nenhum registro em LP ou CD de suas letras e músicas. Fazia apresentações do seu pastoril exibindo-se para plateias de intelectuais e universitários, mas logo foi esquecido. Morreu na pobreza. O segundo, Jonas Francisco Pereira ou Vieira (1929 - 1983) que faleceu aos 85 anos, e nasceu em Carpina - PE e morou em Abreu e Lima - PE. Foi ele quem lançou discos com o repertório do Pastoril Profano. A indignação de Constantino (o primeiro Velho Faceta) recaiu justamente pelo fato de Jonas ter sido um dos seus músicos e, por esta proximidade, ter copiado as músicas e o nome de seu Velho. Ambos os velhos faziam shows interativos. Alguns pagavam para ele dissessem improperios contra outras pessoas que participavam da apresentação. Era cheio de pantins, caçoadas e safadezas levando a plateia ao delírio com suas tiradas irreverentes e seus ditos cheios de segundas intenções com as pastoras, seus trejeitos e danças. O Velho Faceta Jonas tinha como suas pastoras: Terezinha (Mestra), Biuzinha (Diana), Genilda (Contra-mestra) e Cleide (Segunda do Encarnado) contando também com Séo e Biazinha”.
Blog Pastorial do Faceta. <http://pastorildofaceta.blogspot.com/>

3.2 A visão dos palhaços indígenas e dos índios rabequeiros em São Paulo

Outro ponto interessante foi perceber como algumas crianças, pequenos hotxuás, eram iniciadas nesta arte, através da brincadeira e da imitação. Mais de uma vez pude ver Ismael caminhando pela aldeia fazendo a imitação de um gavião, braços abertos como se estivesse voando, seguido por alguns meninos que o imitavam. Eles brincavam de ser gavião e, sem saber, aprendiam a brincar como hotxuá.

Ricardo Pucetti, O Riso dos Hotxuás, Campinas, 2007, p. 3.

Falarei aqui um pouco sobre os palhaços indígenas, digo ‘pouco’ pois há uma imensidão dessa cultura escondida, mesmo depois da quase destruição dos

índios que acontece hoje. Além de tudo que não pode ser resgatado nem mesmo pela memória. Pego como exemplo os palhaços indígenas Hotxuás, que embora não sejam de São Paulo têm atuado aqui com frequência, tanto trazidos por grupos de palhaços interessados nessa ancestralidade artística como por grandes instituições que financiam a cultura na cidade, como o Serviço Social do Comércio (Sesc). Junto deles falarei dos indígenas que conheci em São Paulo, no Jaraguá, a aldeia Tekoa Itacupé, onde indígenas são tocadores, de rabeca, tambor e violão em sua casa de reza.

O pesquisador e palhaço, Ricardo Pucetti, do famoso grupo de palhaços Lume, com sede em Campinas⁷⁵, foi convidado a conhecer os palhaços indígenas Hotxuá, na tradição Kraó. Durante gravação do longa *Hotxuá*, dirigido pela atriz e diretora Letícia Sabatella (2007). Foi um encontro importante. Segundo Pucetti, o Hotxuá é uma espécie de palhaço, que tem como função levar o riso às pessoas.

Não é um personagem, mas uma função social que alguns escolhidos têm o privilégio de possuir. Esta função é passada pelo nome (que é o maior bem que um Kraó pode possuir), ou seja, quando um recém-nascido recebe o nome, se este nome é dado por um hotxuá (o pai, um tio ou um amigo da família). A criança será hotxuá quando crescer. E ela será preparada desde pequena para ser um hotxuá. Mesmo que na adolescência ela possa optar definitivamente por se vai querer ou não seguir neste papel. Também é possível alguém escolher ser hotxuá: Então ele será renomeado para que possa atuar com tal.

Mitologicamente para os Kraós, os hotxuás nascem das plantas cultivadas: da batata de rama, da mandioca, do milho, da abóbora, etc. E, como falarei mais adiante, parte de sua gestualidade vem da imitação destas plantas.

Eles podem interferir nos afazeres das outras pessoas, podem provocar ou fazer as coisas "ao contrário", com um prazer infantil e um olhar inteligente que consegue perceber toda e qualquer oportunidade para fazer as pessoas rirem. O hotxuá pode começar a andar como um animal, cheio de contorções e caretas. No meio de um grupo de mulheres que cozinha e, de repente, pegar um bocado de comida de dentro da panela e começar a comer. Não pela boca, mas pelas orelhas, olhos e nariz. Todos caem na gargalhada e ninguém se aborrece porque ele pegou a comida. O hotxuá tem permissão para fazer o que quiser e todos têm por ele um grande respeito e afeto. Ricardo Pucetti, *O Riso dos Hotxuás*, 2007, p. 5.

⁷⁵ O Lume é uma das referências teatrais no Brasil. Sua técnica física, com exercícios como o de 'exaustão' e o desenvolvimento de suas técnicas vocais e de palhaçaria. São buscados todos os anos por pessoas do mundo inteiro em seus cursos intensivos, nos quais o artista se hospeda em um sítio e faz uma imersão nessa ciência da palhaçaria.

Figura 13: Ismael Aprak Krahô, dos mais experientes entre os Hotxuás.

O Sesc, das maiores instituições financiadoras de espetáculos, exposições, circo e cultura popular. Entre outros tipos de arte no país, trouxe os Hotxuás para São Paulo, a seu Centro de Pesquisa e Formação (CPF).

Bem no comecinho do mundo ainda não tinha circo, mas já tinha palhaço. Os povos do começo sabiam que rir era importante e tinham dentre eles um "fazedor de riso", um ser humano que tinha a função de brincar, surpreender e subverter as regras. Para os nativos norte-americanos o nome desse "palhaço" é Heyoka, um xamã especial conhecido como "bobo sagrado", com poderes de cura através do riso. Para os índios Krahôs, do norte do Tocantins, o nome é Hotxuá, um índio que brinca, faz rir e é responsável pela harmonia e pelo equilíbrio da aldeia. Bem no comecinho do mundo o palhaço ainda não estava em cena, o palhaço era uma função social. O documentário conta com a presença do ator e palhaço Ricardo Puccetti (LUME TEATRO) que foi convidado pelos diretores para participar do filme representando o palhaço oriundo de outra tradição. É bonito ver no filme um curumim tirando a cadeira para o palhaço do Ricardo Puccetti cair no chão. É emocionante ver os hotxuás criando uma cena onde um deles arranca o dente do outro com um tronco muito grande,

praticamente a mesma reprise clássica circense quando um palhaço-dentista com um martelão cuida dos dentes de outro palhaço. Folheto de apresentação do evento *Hotxuá: o palhaço sagrado, o riso da terra*, Centro de Pesquisa e Formação Sesc, 2016.

Junto do crescimento do número de grupos teatrais em São Paulo houve um crescimento dos atores tocadores, atores dançarinos e atores performers do corpo. A percussão e os ‘miúdos’ percussivos são muito usados em peças de rua. Há pequenos grupos de tocadores que hoje, junto dos grupos de teatro, fazem som ao vivo na rua, parados ou andando com o espetáculo acontecendo. Hoje o uso da rabeca (instrumento parecido como o violino, porém de origem de mestres populares, que fazem e tocam o instrumento, usado em reisados e em outros folguedos populares) começa a se expandir na cidade.

Cito aqui o exemplo de nascimento de um dos fenômenos que ocorre na cidade dentro da cultura popular. A criação da Orquestra Livre de Rabecas de São Paulo aconteceu há um ano. Felipe Gomide, jovem músico e amante da cultura popular, tocador de rabeca e pífano (uma flauta do sertão brasileiro que se popularizou também com o Movimento Armorial vindo do Recife), Felipe deu início a um curso, para músicos e leigos aprenderem, de forma gratuita, a tocar esses dois instrumentos.

Um ano depois, somos cerca de 30 tocadores de rabeca e cerca de 40 tocadores de pífano. O curso aceita turmas de iniciantes todo início de semestre. Há um mês, seguindo o mesmo movimento, a música e tocadora de rabeca Carla Raiza deu início a rodas livres de rabeca, incluindo também ritmos africanos.

A rabeca é tocada por índios na aldeia Tekoa Itacupé, eles trazem uma tradição antiga de tocar esse e outros instrumentos em sua Casa de Resa. Nesse caso, a rabeca também é tocada dentro do universo musical do Toré, típico da musicalidade e dança indígena. Há uma parceria entre a aldeia no Jaraguá e a Orquestra Livre de Rabecas.

A musicalidade dos índios foi usada durante a colonização. Com a chegada do escravo africano o índio foi gradativamente substituído. Tinhorão (1998, p. 155), quando escreve sobre a música do século XVIII, menciona a presença do índio músico, o que faz deduzir que a substituição do indígena pelo negro tenha sido gradual. O mesmo autor ainda explica que esses grupos de instrumentistas eram orientados por padres ou mestres europeus e se compunham basicamente de pessoas das camadas baixas.

... os jesuítas aproveitando o talento natural dos índios, os fazendeiros ricos seus escravos negros, e as corporações militares e os arrematantes de música para festas e teatro os brancos e mulatos das classes pobres das cidades.... Apud Marcelo Marcelino, *Lourival Cavalcanti e o Universo das bandas de música*, p. 24 (2005)

3.3 O Sesc cria programações específicas para o Circo e a Cultura Popular

Quando retomamos a primeira peça do Teatro Ventoforte, *História de Lenços e Ventos*, no Sesc Pompéia em março de 2013, nossa programadora era a socióloga Larissa Meneses. Alguns meses depois liguei para Larissa. Me disseram que agora ela cuidaria só de Circo. Foi a primeira vez que ouvi dizer que o Sesc teria um programador apenas desta linguagem, e me parece que esse movimento ocorria já há algum tempo. Foi na mesma época o Sesc Consolação chamou o folguedo do Bumba meu Boi para cinco apresentações seguidas, num tributo à cultura maranhense, e quando os mestres de tambor de crioula foram chamados seguidas vezes no Sesc Belenzinho para dar curso e show.

Nessa época conheci Mauro Lucas, um dos programadores mais especializados desta instituição e responsável por uma programação só de cultura popular numa das maiores unidades do Sesc em São Paulo: O Belenzinho. Segundo Mauro, o Sesc tem investido cada vez mais fundo em seu olhar para a cultura popular, dialogando cada vez mais com os mestres e abrindo sua programação para diferentes formas de ensinamentos. Esse movimento tornou-se muito mais forte dos anos 2000 para cá segundo o programador.

Mestres de Jongo, rabequeiros, caixeiras cantadoras, etnias indígenas, tambor de crioula, bumba meu boi, arte feita diretamente por mestres que usam apenas a terra como material, ou galhos, penas e o vento como elemento de sua arte.

Nesse mesmo ano conheci Lucas Molina, assistente de circo do Sesc Central, segundo Lucas, a pesquisa com a programação, além dos festivais de circo, vinham crescendo tanto, que o Sesc já havia descoberto cerca de 200 especialidades de circo fora os tradicionais números de palhaço. Os festivais de cultura popular vêm crescendo no Sesc. E os de circo vem se consolidando. Segundo esses programadores, o início do século trouxe também essa transformação.

Em maio de 2013 o Sesc realiza seu primeiro Festival Internacional Sesc de Circo, lembrando 40 anos da morte de Abelardo Pinto, o palhaço Piolin, personagem emblemático na arte circense do País.

Na primeira tratou-se exatamente da dramaturgia circense. Foram 24 grupos se apresentando, entre eles o Cabaré Três Vinténs, grupo de rua paulistano que busca resgatar as tradições dos cabarés que se multiplicaram em 1930, trazendo uma música com sopros, cordas, pandeiro e elementos da cultura circense.

Foram 24 grupos sendo 18 nacionais e seis estrangeiros, sendo alguns inéditos no país, como o Strut & Fret, da Austrália, L'Arsenal e Les Parfaits Inconnus, ambos do Canadá.

O promoveu um debate entre realizadores, artistas e produtores circenses, que conta com a participação de Leila Jones, do Round House Circus Festival – um dos principais centros multiculturais de Londres na Inglaterra, e Raquel Rache, diretora do Centro Europeu de Pesquisas de Artes do Circo (Creac), na França.

Já em 2017, a instituição avança do circuito europeu, trazendo espetáculos circenses como o vietnamita *AO Lang Pho* (O Vilarejo e A Cidade), o circo australiano Casus Circus, com o espetáculo *Knee Deep* (Pisando em Ovos) e o argentino *concerto pour Deux Clowns* (Concerto para Dois Clowns).

E traz espetáculos circenses do Recife, que misturam sua linguagem com a cultura popular, como o espetáculo *Figuras Mágicas*, além de espetáculos circenses paulistanos como o *Piccola Memória* e o *Telhado de Ninguém*.

A linha curatorial desta edição busca da [des] virtuose para apresentar bastidores e cotidiano das vidas dedicadas ao circo e trazer o que está fora do picadeiro e dos refletores e escancarar o risco intrínseco a essa arte. Prepare-se para dias de encontro com malabaristas, palhaços, trapezistas, homens banda, mágicos e equilibristas, mas abra os olhos para o processo, as dúvidas, os riscos, os calos, as dores do corpo, o treino exaustivo e a pesquisa incessante de cada artista para manter e atualizar o encanto que a arte circense produz, que faz com que muitos adultos e crianças ressignifiquem o desejo pueril da ‘fuga com o circo’”

Revista Sesc SP, matéria *A [des] virtuose do circo contemporâneo*, na edição *Magia do Picadeiro*, edição de maio, 2018.

CAPÍTULO 4: Do Teatro dos Mortos ao teatro popular brasileiro. Referências e escolhas teóricas.

Quando fazemos um espetáculo na rua e ele funciona é como se por aquele tempo tudo parasse, como se uma nave espacial tivesse pousado ali. Estamos em outro lugar. É tão rico e fantástico que vemos ali a magia do que fazemos. Depois, quando acaba, quando olhamos para a rua e vemos ali umas roupas, uns papéis, tão pouco para algo tão grande...

Amir Haddad, diretor do grupo de Teatro Tá na rua

Todas as culturas teatrais reconhecem, de um modo ou outro, essa qualidade fantasmagórica, a sensação de algo que volta no Teatro, o que torna as relações entre Teatro e Memória Cultural profundas e complexas. Toda peça pode ser chamada de Espectros (como a de Ibsen), com igual fundamento seria possível argumentar que toda peça é uma obra da memória

Marvin Carlson.

Já não há nem haverá gurus teóricos de fórmulas universais, base epistemológica excludente, métodos únicos e língua comum compartilhada... O paradigma da territorialidade, da multiplicidade e da diversidade também chegou à teoria. Jorge Dubatti

Neste capítulo falo sobre o principal autor que encontrei como parceiro de caminhada. Parceiro na busca por registrar saberes teatrais mais legítimos de um teatro brasileiro; que consegue enxergar a cultura latino americana em sua base de estudo: Jorge Dubatti. O professor da Universidade de Buenos Aires é criador de disciplinas, livros e ensaios que são, em uma visão geral, uma introdução a uma filosofia do teatro. Dubatti é criador também da Escola de Expectação de Buenos Aires.

“O crítico não existe mais, o que existe é um expectador crítico”.

Dubatti (2016), em palestra no Sesc Bom Retiro, em São Paulo.

Para a Escola de Expectação, por exemplo, foram eleitas 25 atitudes negativas do espectador. Começo falando disso pois é relevante esse problema (a falta de criação de público, e do próprio público) em nosso cenário teatral em São Paulo.

Alguns grupos criam seu público, o cativam e talvez inconscientemente dão a ele a instrução necessária para que haja ‘autonomia intelectual’ e com isso uma expectativa de qualidade. Dou como exemplo grupos como o Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, a Cia São Jorge de Variedades, Cia Pandora de Teatro e inúmeros grupos de periferia que possuem a capacidade de cativar (educar e aproximar) seu público. Por vários lados podemos qualificar a produção teatral em

São Paulo, e pela expectativa é uma forma de ver que alguns espetáculos de rua, por exemplo, nos quais é preciso caminhar para ver e ouvir a peça; temos aí grupos que juntam 400, 500 pessoas em peças itinerantes.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto". Jacques Ranciere, *O Espectador Emancipado*, 2014, p. 17.

Na Escola de Expectação de Buenos Aires, que chega a juntar 400 pessoas de profissões diferentes para falar de sua ação como espectadores de teatro, são levantadas ações viciadas, negativas ao espectador que busca autonomia intelectual, que busca de fato entender como ele é parte do espetáculo.

Primeiro o expectador com o qual não há diálogo. A peça é uma porcaria. Segundo o Verdugo, aquele que usa de seu poder de expectador para atacar o artista. Terceiro o Negador, o que diz que o teatro, que segundo ele morreu, só é bom em outros lugares, como Nova York ou Berlim. Há também o Assessor, aquele que vive a dar conselhos ao artista, de como melhorar sua obra. Por último dou como exemplo o Acrededor, aquele que para quem está se mexendo e destruindo as raízes do teatro. E costuma dizer: Isso não é Shakespeare, isso não é teatro.

Se estudamos teatro: O que é que estudamos? Naturalmente, confrontado com essa pergunta radical, todo amante do teatro torna-se um filósofo do teatro. As contribuições da ontologia ao teatro evidenciam uma nova preocupação pelo ser, não mais apenas pela linguagem, mas por aquilo a faz possível. Uma preocupação por indagar o que existe. Dubatti (2016)

Da mesma forma, é possível observar hoje 'preconceitos' contra o teatro, que impedem o entendimento do que é isso que estudamos. É necessária essa consciência já que hoje há fenômenos como uma *desdelimitação* histórica do teatro. Como dizer por exemplo que toda política é um teatro, que as relações humanas se tornaram um teatro. Nisso estão fenômenos como a *transteatralização*, a

liminaridade e a *disseminação*, ou *teatralidade expandida*⁷⁶, incluída em fenômenos não teatrais. Faço agora um paralelo dessa teoria mais complexa com a fala de um artista atuante na cena paulistana: O diretor Rogério Tarifa, há algumas semanas ao abrir uma oficina de teatro:

Quando construo minha obra eu quero fazer desse espaço, e tempo, um local onde a poética seja muito forte. Eu quero separar esse teatro, essa arte, de um teatro 'muito mal feito' que acontece quando abrimos a porta ou andamos pela rua: Uma pessoa morrendo de fome na calçada e os outros fingindo não ver, ou uma mulher sendo violentada e os andantes fingindo não ter nada a ver com isso.

Para lidar com os fenômenos da teatralidade expandida, incluída em fenômenos não teatrais, é possível eleger alguns 'preconceitos' muito repetidos hoje contra o teatro. São visões da doxa (pensamento não científico), sem fundamentação argumentativa, muito arraigadas na oralidade e na escritura do campo artístico. Vamos a alguns desses pensamentos 'antiteatrais'. Cinco visões da doxa:

Totalizante, tudo é arte, tudo é teatro; *Reduccionista*, só é arte, ou teatro, o que é feito por determinado artista ou grupo; *Necrológica*, de que arte, e o teatro, morreram; *Relativista*, de que arte, ou teatro, é tudo que se convencie chamar assim; *Subjetivista*, a que diz que na arte, e no teatro, tudo é subjetivo, que levam a ignorar ou desprezar a busca de uma definição. Apesar da força com que esses preconceitos se estenderam e se arraigaram, nunca, como nos últimos tempos, o teatro gozou tanta vitalidade, paixão e força política⁷⁷.

Essa reflexão é necessária, pois falamos aqui de uma fronteira que cai entre folguedo popular e o teatro, do teatro como folguedo popular e do folguedo como teatro, como lugar dos brincantes de corpo brasileiro. Ou seja, nesse momento e dentro desse território histórico e geográfico, essa fronteira passa a ser mais frágil, mas isso não significa algo universal ou fixo.

A força do movimento teatral brasileiro vem também da busca por sua memória. É como estudar o luto do que perdemos a cada dia quando esse acontecimento, essa festa, acaba. Disso fala a epigrafe de Amir Haddad, diretor e criador do grupo de teatro Tá na Rua, fixado na cidade do Rio de Janeiro. Desde 1980, o grupo *Tá na Rua* se apresenta em praças do centro e da periferia das cidades brasileiras. Sem tablado, sem cenário, sem aparelhos de ampliação vocal

⁷⁶ Cf. Jorge Dubatti, *Teatro dos Mortos*, São Paulo: Edições Sesc SP, 2016, p.74.

⁷⁷ Cf. Jorge Dubatti, *Teatro dos Mortos*, São Paulo: Edições Sesc SP, 2016, p. 30 (nota de rodapé).

ou quaisquer recursos técnicos de espetacularidade, o grupo se baseia no contato direto entre a cena e o público⁷⁸.

Na epígrafe, Amir fala da magia de uma poiesis do encontro muito forte, em que há um deslocamento da realidade, um fazer teatral que se realiza por inteiro.

A poiesis é um dos componentes que definem ontologicamente a arte e a diferenciam de outros entes e acontecimentos no mundo. É uma das grandes invenções do homem que o distingue de outros seres. Assim como existem os conceitos de *Homo sapiens*, *Homo Ludens* e *Homo Riders*, pode-se falar em *Homo Poieticus*, o homem que produz poiesis, e de um *Homo Theatralis*, o homem dotado de capacidade de organizar o olhar do outro⁷⁹.

Agora reduzo o foco de nosso olhar e dou outro exemplo do dia de hoje na metrópole. Ontem houve uma peça no Centro de São Paulo, feito pela Cia do Tijolo e intitulado *Cantata para um Bastidor de Utopias*, entremeia a história de Mariana Piñeda, enforcada no século XVII por bordar uma bandeira ao movimento republicano espanhol, com a memória de nossa Ditadura Militar no Brasil.

A Cia do Tijolo é uma das herdeiras artísticas do Teatro Ventoforte. Além de forte e toda cantada, a peça traz uma mesa em que, em determinado momento, sobreviventes da Ditadura brasileira cortam o pão e são convidados pelos atores a falar de suas histórias. Entremear a metáfora e a realidade, de forma também *in nature* e trazê-la ao campo teatral. Um prato cheio para o estudo da Teatrolgia.

A Teatrolgia é o conjunto de disciplinas que estuda de forma rigorosa, fundamentada e coerente os problemas ligados ao Teatro. Entre os núcleos fundamentais da Teatrolgia estão o artista-pesquisador, o pensamento teatral e suas contribuições para um conhecimento específico do “teatrar” do teatro; as relações e diferenças entre convívio e o tecnoconvívio; O teatro perdido, o luto, a memória do teatro; A excepcionalidade do acontecimento; as aproximações como uma nova construção científica do ator⁸⁰.

O livro *O Teatro dos Mortos – Introdução a uma filosofia do teatro* (Dubatti, 2016), traz um apanhado que vai desde as perguntas filosóficas essenciais ao fazer teatral, a identificação do teatro como arte do encontro, no qual se produz a poiesis

⁷⁸ Cf. Enciclopédia Itaú Cultural, Grupo Tá na Rua.

⁷⁹ CF. Jorge Dubatti, *O Teatro dos Mortos – Introdução a uma filosofia do teatro*, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016, p.64.

⁸⁰ CF. Jorge Dubatti, *O Teatro dos Mortos – Introdução a uma filosofia do teatro*, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016, p. 15-16.

expectatorial de quem vai ao encontro, a poiesis corpórea do artista e como resultado a poiesis do encontro, do convívio. Uso aqui a palavra poiesis como sinônimo do ato de criar e ao mesmo tempo do objeto criado.

A partir deste primeiro desenho, passamos pelas perguntas filosóficas essenciais, e, por exemplo, o que é o que não é teatro. Chegando aos sete pecados de preconceito que são comumente ditos.

Para Dubatti, pioneiro nas disciplinas de Filosofia Teatral, Teatro Comparado, a filosofia do teatro nasce da necessidade de questionar e superar as definições oferecidas nos dicionários e manuais de teatrologia mais utilizados. A função de desmascarar a concepção monista do teatro, que leva à atitude acadêmica de evitar uma definição.

Delimitemos o teatro como área de estudo, e não toda a arte cênica, já que nesse universo maior há também as artes não conviviais, nas quais o artista pode, ou não, estar presente. Estudaremos o teatro aqui como um conjunto de poiesis - entendida aqui tanto como o objeto resultante quanto de seu processo de feitura - corpórea do artista, poiesis expectatorial de quem assiste e a poiesis convivial, a que resulta deste convívio.

Partimos para a filosofia do teatro pois ela nos dá um campo de visão mais qualificado e abrangente. Diferente da teoria do teatro que pensa o objeto teatral em si e para si. A filosofia do teatro busca desentranhar a relação do teatro com a totalidade do mundo no conjunto dos outros entes, recuperando as prerrogativas de sua entidade filosófica que a teoria do teatro não assume: a relação do teatro com o ser, com a realidade e dos objetos reais, com os entes ideais, com a vida enquanto objeto metafísico, com a linguagem, com a natureza, com Deus, os deuses e o sagrado etc.

Na filosofia do teatro as noções de acontecimento, 'o teatro teatral' e 'o teatro sabe', função ontológica e existência, práticas teatrais e pensamento teatral. Problematicidade do teatro e suas tensões e intercâmbios com outros usos da teatralidade, doxa teatral, teatro perdido, luto e ignorância, bem como a distinção entre razão lógica e razão pragmática, determinam uma base epistemológica que exige um novo modelo de pesquisador participativo. Essa base é diferente de outras disciplinas científicas dedicadas aos estudos teatrais e, dadas suas características peculiares, pode ser definida e incorporada pela filosofia do teatro. Dubatti (2106)

O teatro se dá antes de tudo na memória In Fante (ainda sem a palavra), daí o gesto, o que traz ritmo à narração, o movimento e a destreza serem tão importantes. Esse é um dos motivos pelos quais alguns movimentos teatrais, semelhante ao que estudamos agora em São Paulo, a Brincadeira de Feira, se voltem ao gesto, ao movimento, ao corpo, contra a soberania naturalista da palavra.

Dessa forma, como exemplifica Dubatti, o teatro se dá como um solucionador ao efeito da Torre de Babel, quando a linguagem passou a separar a todos e impedir a comunicação geral. A memória In Fante, na ausência da palavra, dissolve a falta de autonomia do expectador, a falta de escuta para a metáfora do artista, ela regressa ao ponto do entendimento e anula o conflito de Babel.

Entre as problemáticas do estudo do teatro, e da criação de sua Epistemologia, é preciso colocar a ‘morte’ do acontecimento teatral. Importante ressaltar que não é a morte do teatro, falo de algo distinto, do poder de um acontecimento que, terminado, findo, morre como objeto de estudo que necessite sentir a energia trazida por esse fato.

Por isso, quando na epígrafe falamos que às vezes uma peça de teatro comove tanto o público que é como se ‘uma nave espacial tivesse pousado ali’. Quero demonstrar ao leitor que a metáfora, quando bem colocada, tem a potência de nos tirar do lugar, de fazer com que nos vejamos ali, como o Aleph de Borges, que por um ponto numa escadaria velha e estreita de um porão. Vejamos tudo, sintamos tudo, vejamos o mundo e cada folha que cresce, cada gota que brilha numa trajetória de queda, um animal que se espreguiça. E vejamos, assim, nós mesmos. A força de uma metáfora teatral, e isso digo com muita certeza, é que fará do teatro legítimo e apaixonado um ente eterno no mundo, e odiado sempre por qualquer poder instituído e aristocrático.

Quando uma peça traz um poder de catarse muito grande, e dou como exemplo a peça *Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos*, feita esse ano pela turma 66 da Escola de Arte Dramática (EAD), o público literalmente vai caindo em prantos, vai se revoltando e chorando de emoção. Como já citei aqui, a peça mistura um conto de mesmo nome do escritor maldito Plínio Marcos com um incidente violento da cidade de Osasco (região metropolitana de São Paulo) quando 29 detentos foram encarcerados numa sala onde mal caberiam dez. Durante muitos dias.

Da memória algo volta quando a metáfora está redonda. De algum lugar de dentro de nós. Nos organizam o olhar, para nos organizarem, como espectadores, a memória. Disso fala a epígrafe sobre algo de fantasmagórico que volta ao presente.

Ao estudar a força do acontecimento está uma das problemáticas no estudo do teatro: estudar algo que não volta, algo que morre com o acontecimento. Como enxergar esse fenômeno fantasmagórico que só ocorre na criação dessa poiesis do encontro? Repetindo Beckett, vendo de forma correta. E qual seria? Ora, dar-se conta de que você é um espectador colaborativo. Aquele que modifica o espetáculo com seu olhar.

[...] Como se condenada a invadir. Por que uma cabana num sítio destes? Por quê? Cuidado. Antes de responder que no passado remoto ao tempo da sua construção um prado de trevo crescia até às suas paredes. Donde se subentende que a culpada é ela. E dela como quede um núcleo maligno qual é a palavra errada o mal espalha. Sem ninguém preconizar, sem nunca ninguém ter subitamente para como morta. E com que dificuldade se levanta quando de joelhos. Mas ali também pouco a pouco ela começa a aparecer mais nítida. (Beckett, 2008, p.7)

Segundo Jorge Dubatti, essa filosofia do acontecimento teatral propõe, portanto, uma espécie de vitalismo ou neoexistencialismo, uma filosofia da experencia. Isso implica o surgimento de um novo tipo de pesquisador teatral, que vive a experiência fundamentalmente como espectador e eventualmente também como artista ou técnico. Há maior complementaridade acredito, entre espectador e pesquisador do que entre pesquisador e artista ou técnico. O novo tipo de pesquisador teatral acompanha acontecimentos. Está ‘mergulhado’ neles ou ligado diretamente a eles, sendo basicamente um espectador que se auto constitui em laboratório de percepção dos acontecimentos teatrais.

[...] Tudo de negro vestida. Esta incapacidade de se mover ela não a pode evitar. A caminho de um dado ponto por vezes imobiliza-se na sua trajetória. Só há retomando muito tempo depois já sem saber para onde ou para quê. De joelhos particularmente é-lhe difícil não ficar assim para sempre. Mão sobre a mão num suporte qualquer. Como os pés da cama. E sobre elas a sua cabeça.

Aí então ela fica como que de pedra face à noite. Exceto branco do seu cabelo e o pálido branco cerúleo do rosto e mãos tudo é negro. Para um olho que não necessita de luz para ver. Tudo isto no presente como se tivesse ela o infortúnio de ainda ser deste mundo. (Beckett, 2008, p.7)

Se o teatro é um acontecimento ontológico, segundo Dubatti, na poiesis e na expectativa tem primazia à função ontológica (ao dar vida a um mundo, ou mundos, contemplar esses mundos, cocria-los) acima das funções comunicativas. Geradora de sentidos e simbolizadora, que são secundárias nesse sentido.

Como acontecimento específico, o teatro possui saberes singulares, ou seja, como aponta Maurício Kartun, 'o teatro sabe', 'o teatro teatра'⁸¹. Ele oferece uma experiência acessível somente em termos teatrais e, nesse sentido, o teatrista e o teatrólogo são intelectuais específicos que sabem, consciente ou inconscientemente, explícita ou implicitamente, o que o teatro sabe. Dubatti (2106), p. 43.

CAPÍTULO 5: Ventoforte, Clariô, Cupuaçu e Boi da Garoa

Neste capítulo apresento os grupos de teatro que são as coisas de estudo da dissertação. Suas histórias e um pouco de seu contexto dentro da cidade à frente falarão sobre sua criação de conhecimento e suas técnicas teatrais.

5.1 Teatro Ventoforte, o teatro dos folguedos, da América Latina e de Lorca

Improviso III

Minha cor é igual à sua

No final de 2009, quando cheguei ao Ventoforte, estávamos numa entressafra. O grupo com mil planos, um livro inteiro do escritor Victor Hugo para transformar em peça. Um projeto, sobre o autodidatismo de todas as pessoas do mundo, crianças ou velhos. Esse projeto que juntaria dois escritores marginais, sem formação, autodidatas. Um russo, Máxim Gorki, e um brasileiro, Plínio Marcos.

Apesar disso não havia produção, não havia tempo para tentar vender espetáculos, na verdade mal havia mãos e bolsos para o dia a dia. Até que a gestora, na época, do Centro Cultura São Paulo, Maria Tendlau, nos ofereceu seis meses de espetáculos, todas as semanas uma vez por mês uma peça. Era pouco

⁸¹ Cf. Jorge Dubatti. Em la cocina de Maurício Kartun:apuntes del Seminario de Desmontaje de Ala de criados, in: Maurício Kartun, Ala de criados, Buenos Aires: Atuel, 2010, p. 104.

dinheiro, mas oferecido por gente que admira o trabalho do grupo. O público eram escolas e menores da Fundação Casa.

Aceitamos, mas não havia atores, não havia músicos. Havia Ilo, eu (um ator novato no grupo) e Ana Maria Carvalho. Topamos e fizemos a primeira peça, “Um Rio que vem de longe” ou “A história do Barquinho” nós três, com a ajuda do veterano Paulo da Rosa no violão. As crianças desenhavam enquanto viam a peça, e Ilo explicava que era uma forma de ver e fazer ao mesmo tempo. Íamos construindo um painel imenso com os desenhos, com as palavras e os desenhos eram oferecidos ao público no final.

Dessa forma fizemos “O Casamento de Manoel e Manoela”, “As Quatro Chaves”, sempre com amigos queridos ajudando, dobrando papéis. Foram meses de resistência, a falta de dinheiro não cessava.

Um dia, em que Ilo não pôde ir, sentia-se mal, fizemos a peça eu, Ana Maria e alguns bons amigos. Ana Maria pegou falas de nosso diretor e deu o tom da peça. Foi um dia de seu brilho pessoal. Depois de uma apresentação bonita para crianças de escolas públicas abrimos o microfone para perguntas. Uma garota muito emocionada, uma garota negra, veio ao microfone e falou alto: Eu queria dizer que você tem a cor igual a minha (mostrando seu braço) e correu para abraçar Ana.

Alguns dias no teatro são abençoados, com ou sem dinheiro no final.

O Vento, como costumamos chamar de dentro, o Teatro Ventoforte – As gerações de artistas que passaram por aqui têm uma melhor maneira de ser compreendido pela formação e vida de seu criador: Ilo Krugli, o diretor e dramaturgo possui mais de cem prêmios ganhos, nacionais e internacionais. É uma referência na Educação pela Arte no Brasil, uma das maiores referências sobre o poeta espanhol Federico Garcia Lorca no Teatro e na “tradução” da linguagem de folguedos populares para o palco, para as ruas, para o fazer teatral.

A partir de conversas que permearam minha estada como ator, assistente, morador e trabalhador do Teatro Ventoforte por seis anos, além de algumas horas de entrevistas. Com o objetivo de trazer parte da trajetória e visão teatral de Ilo e do Ventoforte ao público, início contando que Elias Kruglianski, nome completo de Ilo, foi o segundo filho de pais judeus poloneses que chegaram à América Latina a bordo do barco de carga “Demerara”. Houve uma pequena tentativa de parada no

Rio de Janeiro e Ilo conta também de ouvir dos mais velhos, que após alguma negociação, os ocupantes do navio foram considerados perigosos. Talvez portadores de doenças, então o barco seguiu até a Argentina.

Ilya, de Ilyochia, um apelido russo para crianças, nasceu em Buenos Aires em 1930 (seis anos antes do assassinato de Federico Garcia Lorca, que ocorreu no mesmo dia da ascensão de Franco como ditador espanhol) e vivia numa parte periférica e muito populosa da cidade, a Província de Buenos Aires, nova morada de muitos migrantes vindos da Europa, sobretudo galegos e judeus poloneses.

Essa grande comunidade judaica se dividia pacificamente, em dois tipos: De um lado os religiosos (tradicionais nas roupas e costumes, que viajam à sua terra de origem periodicamente, além de defenderem um estado de Israel), de outro os judeus laicos, comunistas, ateus, anarquistas e artistas entre outros.

Onde os judeus chegavam faziam bibliotecas, que na verdade eram teatros, salas de espetáculos, espaços de intensa leitura, de festas da comunidade. Entre elas estão a Biblioteca Pedagógica e Popular Domingos F. Sarmiento e o Yiddish Folk Theater, um teatro popular e “pedagógico” – Esse último nome já era dado a outros centros culturais de mesmo perfil da comunidade judia no mundo.

Essas bibliotecas-teatro foram criadas em outros países entre a primeira e a segunda guerra, quando houve muita migração judia para a Espanha, Alemanha, América Latina e sobretudo para os Estados Unidos.

Formação da mentalidade e ideário do Teatro Ventoforte sobre a América Latina é de um lugar singular. Um mosaico de cultura para ser olhado como uma coisa só, sem nacionalismos culturais, mas visto como uma grande nação sem absolutamente fronteiras. Esse pensamento é marcante nas cerca de 40 peças de que se tem registro do Ventoforte.

Ilyochia preparou sua viagem pela América Latina, que julgava essencial, como muitos nessa época. Essa viagem foi feita por personalidades de nossa história: Artistas, revolucionários e intelectuais do século passado.

Ele começou sua formação nas bibliotecas populares da periferia, em que se fazia, entre outras coisas, recitais, tipos de apresentações cantadas nas quais estavam autores como Brecht, Ilya Ehrenburg, Gorki, Zola, Victor Hugo, Oscar Wilde, entre muitos outros autores europeus e russos.

Ilyochia frequentava as bibliotecas com seus pais. Aos seis anos leu seu primeiro poema no palco, em uma apresentação rotineira de textos e poesia. Não há

memória deste texto. Ele foi aplaudido, então olhou maravilhado e aplaudiu, deixou cair o papel com a poesia. A história é lembrada até hoje porque seu nariz escorria enquanto ele aplaudia. Foi um “boludo” alegre.

Na peça História de Lenços e Ventos, a que inaugura o Vento em 1974 no Brasil, em um festival em Curitiba (PR), há dois bonecos: Nosco e Vosco, eles entram e não se entendem. São como bonecos-palhaços em uma cena curta que entremeia a peça:

- Quem é você?
- Eu sou eu e você é você.
- Não! Eu que sou eu! Você é você!

E segue a briga. Quando somos dirigidos como atores no Vento, esses bonecos são *Boludos*⁸² como uma criança maravilhada ao ver o público pela primeira vez.

Na leitura desse poema estamos em 1936, Federico Garcia Lorca terminava sua estada de três anos de exílio na América Latina e logo depois fora assassinado no primeiro dia de ascensão de Franco na Espanha. Durante sua estada na América Latina Lorca criou um grupo de seguidores, seu parceiro e artista mais conhecido foi o poeta e bonequeiro Javier Villafañe. Eles estiveram juntos durante esses anos disseminando o teatro e principalmente os chamados bonecos Lorquianos⁸³. Creio que devemos chamar de bonecos de Lorca sob a influência da América Latina, ou bonecos de Lorca e Javier.

Quando entrou na escola primária aos oito anos, Ilya teve como professora Elena Vejillo, aluna do titereteiro Javier Villafañe. E essa instituição chama-se até hoje Escola República do Brasil. Cada sala ou ala da escola tem o nome de um escritor ou personalidade brasileira. Helena deu aula de desenho e títeres para Ilya e o presenteou com um livro de Villafañe. Nele havia um manuscrito seu dizendo “Quando veo títeres paza como un ilo de oro em mi corazon”. Ilya e Ilo (de oro) são as influências para o nome com que é conhecido hoje.

Villafañe foi a grande inspiração da obra de Ilya, a poesia de Lorca veio depois. E antes de tudo sua inspiração pessoal. Seu primeiro teatro era feito em

⁸² Bobalhão, em espanhol.

⁸³ O termo “boneco lorquiano” é usado por Ilo seguidamente. Ele se refere mais à um momento de usar os bonecos e uma forma de usa-los do que a uma definição característica de um boneco. O momento é de brincar depois das peças, ou durante as peças, improvisando, e a forma é uma forma livre, em que o boneco pode ser tudo: Um objeto que está na mão com um lenço amarrado, uma cadeira, um galho.

casa, no quarto, com bolinhas de gude, cada pequena diferença de cada bolinha, uma quebradura, uma cor mais leitosa, uma transparência definia com força a personalidade de cada personagem. O menino também ouviu muitas histórias cantadas no Yiddish Folk Theater, em que seus pais o acompanhavam. Nesses teatros também havia cinema, três sessões seguidas de filmes russos ou europeus em alguns finais de semana.

Ilya conta com orgulho os anos de samba argentino, e popular, dançados na biblioteca, do gosto por tecidos e cores que herdou de sua mãe, ela foi uma “estilista da periferia”. Com tecidos e ornamentos baratos Rosa Zacharia de Kruglianski criava vestidos, chapéus, dava cores aos vestidos de festa das amigas; De seu pai cantando algumas vezes no teatro de opereta, também da fome em alguns momentos da vida, da falta de dinheiro que fez seu pai, Jaime Kruglianski, um operador de tecelagem para sustentar a família, mas que tinha como sonho ser cantor de opereta.

Jaime tinha problemas respiratórios e a tecelagem, com as nuvens de elementos químicos e resíduos de tecidos era, com certeza, um dos piores ambientes de trabalho para ele. Jaime morreu de noite com cerca de 50 e poucos anos, de uma parada fulminante.

Quando Ilya terminou o colegial já tinha muitos talentos com bonecos, cores, desenho, tintas e outros materiais. Fez um ano da Escola de Artes e Ofícios em Buenos Aires, por não ter dinheiro para uma escola de belas artes particular. Lá aprendeu entre outras coisas técnicas de ceramista.

Ele começou a frequentar outros grupos de artistas da cidade, de uma elite artística, como os que andavam pelas ruas fazendo desenhos de improviso. Isso se tratava de olhar uma multidão, uma greve, alguém caminhando, uma imagem em movimento e dela fazer um desenho, um improviso.

Também trabalhou numa tipografia até que seu pai sofrer um acidente na tecelagem e receber uma indenização. Com o dinheiro decidiu alugar um pequeno espaço e comprar um forno elétrico para Ilya. A partir daí ele passou a ter sua própria confecção de cerâmicas. O uso das cores na cerâmica e as formas, que também traziam a cultura popular como inspiração, fizeram dele um ceramista conhecido em Buenos Aires.

Ilya, já com vinte anos, colocou na porta de sua oficina uma vaga para estagiário. Quem pegou o cartaz e entrou foi o jovem de origem galega de 15 anos

Juan Manuel Dominguez. Juan tornou-se o companheiro de viagem de Ilya e o acompanhou até o Brasil, seis anos depois. Talentoso e intempestivo e forte, junto de Ilya criaram o grupo de Teatro Cocuio, com o qual viajaram a América Latina até chegar ao Brasil.

O teatro feito por Ilo e Pedro (Juan tinha como nome artístico Pedro) chegou a se basear em alguns textos. Caso de um famoso conto popular chamado “Comino vence al diablo”, mas na maior parte das vezes era feito sem texto. Sem protagonistas ou mesmo personagens eram como duas pessoas com bonecos que se colocavam numa situação, como atravessar um rio ou construir algo. A partir daí esses personagens chamam o público para ir com eles e a peça vai se criando a partir desse improviso.

Levar o público consigo, seja para fazer uma tarefa ou para dançar ou cantar com você é algo presente na dinâmica do folguedo popular. A interação com o público é algo singular da mesma maneira no Ventoforte em que as crianças, em determinado ponto da peça se aproximam dos atores, ou sobem ao palco, mesmo sem um convite.

A criança pensa ‘Eles são como eu, então posso ir até lá’. Toda a poesia de um espetáculo está numa linha que separa o público dos atores. É a partir dela que trabalhamos. O boneco do Folguedo já chega falando com o público, não há separação entre um e outro. (Ilo Krugli, em entrevista a este pesquisador)

Há diversos registros de crianças que adentraram a peça e deram sua posição em relação ao conflito que ali acontecia. Algumas delas entraram na dramaturgia e fazem parte do repertório do Ventoforte. Lembro que ainda que a maior parte dessas peças seja para crianças, contém conflitos de morte ou que envolvem fome ou indiferença.

Um dos clássicos do Vento é a peça “Sete Corações Poesia Rasgada – Todo homem é suspeito”. Nela há uma cena famosa da dramaturgia de Federico Garcia Lorca, em que o Tenente Coronel da Guarda Civil encontra o cigano poeta. Os dois personagens são engraçados, mesmo o Tenente Coronel. Enquanto eles se apresentam, outros atores distribuem pequenos trechos de poesia ao público, que vai se afeiçoando aos personagens, e começam a se formar pequenos grupos em volta dos dois.

Embora a cena seja engraçada, em algum momento do Tenente Coronel dá a ordem de que todos os poetas devem ser mortos. Então todos os soldados que

cercam o Tenente devem matar os poetas, que agora envolvem o cigano poeta. Um momento delicado, em que em nossas apresentações já estiveram filhos de um lado e pais de outro enquanto a matança ocorre. Nesse momento, em uma das apresentações, uma garota segura a vassoura (a arma) de um dos soldados e emocionada diz: “Vocês não podem matar todos os poetas porque não podem matar os poetas que ainda não nasceram”. Outras interações espontâneas como essa também viraram texto.

Figura 14: Peça “Sete Corações Poesia Rasgada”, na década de 80. Crédito da foto desconhecido.

O Teatro Ventoforte foi se formando primeiro com a teatralidade da Cultura Popular de países da América Latina, pois Ilo e Juan viajaram e estiveram em lugares como as cidades de Potosi e Oruro na Bolívia, com intensa atividade de folguedos. Estiveram em minas de trabalhadores bolivianos, em tribos indígenas próximas de Lima, no Peru, em sindicatos de trabalhadores no Chile, sempre improvisando com os bonecos e sempre bebendo da fonte da cultura popular. Algumas dessas experiências nunca foram resgatadas.

Muito ficou no caminho. Uma das coisas que gostaria de fazer de novo, que creio ser uma das grandes descobertas dessa viagem é o Teatro do Averso. Chegávamos com os bonecos, nos apresentando ao público e, logo no início, um de nós dizia que atrás de nós, e não tínhamos reparado. Havia outro público e que hoje íamos interpretar para eles. Então virávamos e

fazíamos tudo para trás, mesmo não tendo ninguém lá. E o público nos via fazendo tudo de costas. Assim quebrávamos outra fronteira. Sim, talvez isso tenha sido a grande história dessa jornada. Ilo Krugli (entrevista a este pesquisador em 2016)

Essa e outras características são marcas até hoje nas peças do Teatro Ventoforte. Utilizadas de várias maneiras por todo teatro contemporâneo. O ato de surpreender, mudar de lugar pessoas e pensamentos é uma arte da ilusão do teatro, que transforma discursos e militância em ação, em sentimentos, em metáforas.

O encantamento do teatro é um discurso mais eficaz do que o esclarecimento político puro. O Teatro teatra, e o Ventoforte é o registro de uma pedagogia teatral na América Latina.

“Se eu vou fazer teatro eu não posso ‘pregar’ Brecht ou Shakespeare. Não posso querer ‘avisar’ aos outros os que eles quiseram dizer. Eu prefiro “me encontrar” com eles. Escrever junto, dialogar” (Maurício Kartun), em entrevista à Cia. Ocamorana em 2016, em São Paulo.

Maurício Kartun, dramaturgo e diretor argentino, é hoje coordenador do prêmio Javier Villafañe de Teatro, e faz peças com títeres e outros tipos de bonecos conhecidos como bonecos lorquianos. Sinto Maurício como um Ilo mais novo, ainda carregado das influências de Villafañe e Lorca. Essa corrente teatral segue.

Essa continuidade, inclusive no campo intelectual do teatro ligado intensamente ao fazer teatral, mostra que a linha em que a criatividade é tida como soberana é um movimento teatral na América Latina quando estudamos o Vento e fazedores de teatro argentinos como Kartun e como outros grupos de teatro em São Paulo, que têm a influência do Vento em seu fazer teatral.

Muitos grupos no Brasil declaram ter a influência da poética de Ilo, ou seja, da maneira como ele utiliza elementos em cena para sua criação artística, desde companhias como a Truks, a Cia do Tijolo, o XPTO em São Paulo, o grupo Galpão em Minas Gerais e até mesmo a Carroça de Mamulengos, conhecida e tradicional no nordeste do País.

Dou essa imagem panorâmica do fazer teatral do Ventoforte para retomar a narração de que Ilo foi convidado a vir ao Brasil pelo adido cultural do Brasil na Bolívia, que na época era o poeta brasileiro Thiago de Mello. Havia uma corrente da Educação Através da Arte no Brasil, liderada pelo educador pernambucano Augusto Rodrigues, que parecia a Thiago de Mello complementar ao trabalho que Ilo Krugli.

Ilya se especializou acima de tudo na metodologia do folguedo. Em sua dinâmica cheia de malícias, na interação e no encantamento com o público. Ele traz

para o teatro uma máxima da cultura tradicional popular, como afirmam Marianna Monteiro e Paulo Dias.

Avesa ao conceito de arte pela arte, a cultura tradicional não se constitui no interior de uma esfera separada da vida social, seja a do entretenimento seja a da cultura “desinteressada”. Como manifestação de caráter coletivo, porém não público, a arte popular é sempre endereçada a receptores específicos e conhecidos – como na louvação ao dono da casa, aos festeiros e aos presentes, na provocação aos cantadores rivais –, mobilizando forças de controle social. Ademais, no caso da música popular tradicional brasileira, não se pode concebê-la separada da dança, do teatro, já que uma nítida distinção entre as artes inexiste no universo da cultura popular: canto, dança, poesia, encenação estão quase sempre imbricados em corpo expressivo único, e tentar separá-los implica necessariamente a transfiguração de seu sentido. (Monteiro e Dias, 2010, pág 350)

Além da lógica teatral do Folgado, Ilo trouxe o boneco como instrumento pedagógico para as Escolinhas de Arte do Brasil, estas criadas pela iniciativa do artista plástico Augusto Rodrigues. As Escolinhas nascem com o princípio da Educação Através da Arte, esse movimento envolve nomes como Anísio Teixeira, Herbert Read e John Dewey.

No Brasil, o movimento de Arte-educação surgiu com a influência de Dewey na Semana de Arte Moderna, de 1922. Os princípios de Franz Cizek, também contribuíram para a formação do movimento por meio de Anita Mafalti, que apoiada nas ideias de livre-expressão passou a orientar classes de arte em São Paulo. Mario de Andrade, professor na Universidade do Rio de Janeiro, passou a postular no seu curso de História da Arte, enfaticamente, a arte infantil como expressão espontânea e que deveria ser estimulada como tal. Ele desenvolveu programas semelhantes às classes de Cizek e pesquisas sobre expressão infantil na Biblioteca Municipal de São Paulo e escreveu artigos em jornais sobre o tema (Ligia Bacarin, 2005).

Os experimentos sobre a educação sempre estiveram presentes na obra de Ilo também por influência de Herbert Read, cuja obra ele lia desde antes de sua chegada ao Brasil. Augusto Rodrigues deu impulso ao movimento criando as Escolinhas de Arte do Brasil, da qual Ilo foi expressivo colaborador no Rio de Janeiro.

[...] concretizou-se o ideal de um cantinho onde as crianças pudessem exercer sua capacidade de criar em liberdade, tendo ao seu lado o professor que lhe facilitava o acesso aos materiais e lhe possibilitava a auto-expressão. Em oposição à atitude dos professores das outras escolas, nesta o professor passa a respeitar e valorizar toda e qualquer manifestação da criança, sem se preocupar em interferir para que o desenho fique bem-acabado, conseqüentemente agradando o adulto. PESSI (1990, p.28, apud BACARIN, 2005).

Segundo Ilo, o brinquedo é o portal de toda livre expressão do homem. O desenho, os papéis, os jornais velhos com o preto e o branco, os papéis com cores e texturas como o celofane e o crepom foram usados na Escolinha de Artes por Ilo para desconstruir o boneco também. Desse momento nasce a primeira peça do Teatro Ventoforte: História de Lenços e Ventos. A peça vence quase todos os prêmios de Teatro que havia na época, em 1974, no País.

Enquanto a Escolinha de Artes do Brasil trazia uma autonomia para a imaginação da criança, o Ventoforte, que ainda não tinha esse nome - foi batizado assim devido ao título de uma crítica escrita pela escritora Ana Maria Machado que se intitulava “Ventos fortes na dramaturgia para a infância e juventude” -.

Trazia uma peça com a abertura feita por mamulengos e tendo como protagonistas uma folha de jornal e um lencinho azul. Ambos aprenderam a voar colocando-se na posição em que sopra o vento. Porém, o protagonista é queimado no meio da peça. O espetáculo pára, não há como continuar, quem dá a continuidade peça são as crianças do público. São segundo muitas vezes ansiosos para nós atores, acostumados com a exatidão e rapidez arte no século XXI (Calvino, 1995, pag. 43), esperar e esperar que as crianças deem o desfecho da peça. E elas sempre dão.

As paradas, as desistências de personagens em fazerem seus papéis por não concordarem com o texto. O personagem que se transforma no escritor, são movimentos clássicos dentro do Ventoforte. Isso só é possível graças a uma poética muito bem colocada que permite ao elenco quebra-la com as paradas e deixá-las muito real.

Essa é a primeira fase do Ventoforte no Brasil, que envolve peças que na verdade são acontecimentos, brincadeiras com intensa participação do público. Logo depois o grupo passa a fazer grandes obras, com duração maior. Cenografias mais complexas e com textos de Lorca, de Ariano Suassuna, de Graciliano Ramos, de Shakespeare e do próprio Ilo Krugli, sua habilidade com as artes plásticas e sua formação literária lhe renderam inclusive uma indicação ao prêmio Jabuti de

Literatura em 1985, pelo texto “O Mistério do Fundo do Pote ou Como Nasceu a Fome”, que é hoje uma das peças mais marcantes do grupo.

Enquanto nas peças que são como brincadeiras o grupo chega a cortejo com as cirandas, nas peças grandes a estrutura do folguedo fica mais visível, no “Mistério do Fundo do Pote...” O universo da peça é uma cidadela onde todos os grãos se podem pegar de graça na casa das farinhas, mas o recomendável é pegar somente o necessário. A fome começa a se instaurar com a chegada da Tecnologia.

Enquanto são inaugurados a rádio, o telefone, a linha do trem, há as festas que povoam a cidade. Numa delas “A Festa de Tudo por Cima do Telhado” os moradores preparam comida e colocam no telhado para o vento comer. Ou sambam pelas ruas levando “coisas” de suas casas para passear. Ao encontrar um vizinho o morador conta porque essa coisa faz parte de sua vida. E tudo que ela já foi antes de ser isso que é agora.

Figura 15: Foto da peça “O Mistério do Fundo do Pote ou Como Nasceu a Fome”, crédito de Roberto Skora.

Link com trecho da peça:

<https://www.youtube.com/watch?v=k-1H3p8fG38>

Isso é uma criação a partir do imaginário, segue o mesmo caminho da criação da brincadeira de folguedo. A coisa aqui está ligada ao mundo e se contrapõe a um objeto isolado, como já definiu Tim Ingold (2007, pág. 3) em *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais* e antes dele Heidegger (1971) no ensaio *A Coisa*. Isso porque não pega simplesmente uma brincadeira e a coloca para o espectador.

Então o Teatro Teatra, novamente como sugerem os argentinos Jorge Dubatti e Mauricio Kartun, ele transforma a teatralidade do folguedo em teatro de fato. Há até hoje duas modalidades de espetáculos no Ventoforte: os eventos, brincadeiras, que teoricamente seriam para crianças, mas nada mais são do que peças que dizem às crianças e também ao adulto que as leva até o teatro, e as outras em que reside a capacidade do grupo em trazer para o palco grandes textos, porém com a linguagem do folguedo popular. Assim, terminamos esse breve histórico do Ventoforte até os dias de hoje.

5.2 Grupo Cupuaçu de Danças Brasileiras

*Quando muito crianças brincávamos no quintal de casa, o dia todo.
Eram muitas brincadeiras:
Dançantes, cantantes, de contar, de imaginar...
Quando o sol começava a cair chegavam os adultos.
A porta se abria e íamos para a rua. Brincar!
Agora com instrumentos, bonecos, máscaras, fitas.
Eu aprendi técnicas de dança sim, mas meu mestre sempre será o
brinquedo.
Meu corpo brinca para dançar.
(Ana Maria Carvalho, uma das mestras do Cupuaçu).*

A Festa do Boi no Morro do Querosene acontece três vezes por ano e junta entre mil e três mil pessoas. Essa história começa com a migração de dois irmãos maranhenses, filhos de uma família de compositores, brincantes, dançarinos da pequena cidade de Cururupu. Tião Carvalho e Ana Maria Carvalho saíram do Maranhão, onde já vinham de uma tradição de brincadeiras de boi, além de um reconhecimento por seus talentos com a voz visto desde cedo não só no meio popular como no teatro e até grandes veículos de massa.

A formação e vida desses artistas demonstra como esse folguedo vem sendo uma referência para grupos de teatro que representam uma pesquisa ou uma atitude de ponte no cenário do teatro de pesquisa em São Paulo.

Uma mudança tão significativa no cenário trouxe outras características, como um olhar apurado do teatro para a linguagem e a teatralidade dos folguedos populares, que pela primeira vez entraram como disciplina de curso universitário de artes cênicas, caso da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Neto (Unesp).

Este trabalho também trata de registrar as características dessa mudança na criação poética e nas referências acolhidas pelos novos e pelos antigos grupos de teatro em atuação na cidade.

O relato feito aqui baseia-se no convívio de seis anos com Ana Maria Carvalho, que também morou no Teatro Ventoforte, como parte do elenco residente e estruturante. Semelhante a grandes teatros de pesquisa como o francês Theatre Du Soleil, no espaço de cerca de 4 mil m² de um parque, com alguns ateliês moradias, os moradores são convidados pelo próprio diretor a viver lá.

Assim como de minha participação no grupo Cupuaçu como brincante e dançarino por dois anos, além de algumas horas de entrevistas com Ana Maria e Tião Carvalho. A discussão sobre a cultura popular feita no ambiente urbano paulista passa sem dúvida pelo estudo e pela vida dessas pessoas.

A Festa do Boi é uma espécie de marca desses artistas, mas sua atuação vai além, desde serem artistas da voz (os dois cantam e compõem em discos solos e cantam com outros artistas de expressão na contemporaneidade), assim como na arte do teatro e da dança. Tião Carvalho foi ator, percussionista e compositor de músicas para o grupo na década de 80. Ana Maria Carvalho é atriz do grupo há 26 anos e atua recentemente como diretora de movimento do Ventoforte.

Tião Carvalho dá preparação de movimento para alguns grupos de teatro na cidade e sua pesquisa com a dança vem de parcerias com o bailarino Klauss

Vianna, com a pesquisadora de dança da Unicamp Graziela Rodrigues (criadora do método de dança BPI – Bailarino Pesquisador Intérprete). Outros bailarinos de dança moderna e contemporânea beberam da matriz da dança brasileira de Tião Carvalho.

Lembro que o folguedo, como o auto do Boi, o Cavalo Marinho ou as Congadas possuem uma estrutura em que todos dançam já vestidos com seus personagens. Como um coro, e que as músicas são dramaturgia, são recados do que está por acontecer, até a chegada dos personagens, que são geralmente trabalhadores a serviço de um patrão. Geralmente há a pausa dramática -. O 'teatro' está no meio do folguedo.

O conflito nesse 'teatro' é de luta de classes também, porém mais do que isso, não é apenas um recado, mas algo mostrado com malícia, geralmente de forma engraçada a realidade das relações dentro de sua sociedade, situações em que todo o público se reconhece, já que os personagens são trabalhadores comuns, como é o caso de Pai Francisco, negro alforriado que vem roubar o boi durante o Auto do Boi, ou dos palhaços de cara preta que vêm prestar serviços ao Capitão Marinho, enquanto ocorre a festa aos Santos Reis do Oriente na brincadeira de Cavalo Marinho. A teatralidade do Folgado sempre é muito forte (Meyerhold, 1912).

Tião, assim como Pedro Augusto Marins, o Pedrão do Maranhão (músico e artista plástico autodidata que hoje vive na França), são artistas que começam a circular o país tocando e cantando desde a década de 70. São artistas que possuem talentos e formas de agir no mercado que caracterizam um conceito próprio de Hibridismo do popular com o erudito, no mesmo conceito colocado por Canclini (1997, pág. 19).

Figura 16: Ana Maria Carvalho em peça do Ventoforte (crédito: Roberto Skora)

Link de Ana Maria Carvalho na TV Cultura, programa Senhor Brasil:

<https://www.youtube.com/watch?v=U-IC-6OT-mQ&t=30s>

Tião Carvalho começa a participar de shows pelo país e conhece o Teatro Ventoforte na cidade de Ouro Preto (MG), durante um festival de teatro. Ele se aproxima do grupo e é convidado para fazer parte da trupe, seguem em temporada por cinco cidades dos EUA com o Vento. Neste mesmo ano o Ventoforte decide migrar para São Paulo e Tião Carvalho os acompanha.

O Vento ocupa um espaço grande em São Paulo no Parque do Povo, bairro nobre do Itaim Bibi. É sua segunda sede da trupe na cidade. Tião, junto de outros artistas que hoje estão na cena contemporânea da cidade, como Maria Gadú, Antônio Nóbrega entre outros, fazem shows e forrós periódicos no espaço do Ventoforte. Esse evento se tornou conhecido pela qualidade e por juntar artistas que depois viriam a formar parte do cenário musical e artístico da cidade.

Figura 17: Tião Carvalho em Show (crédito de divulgação)

Link de Tião Carvalho na TV Cultura, programa Ensaio:

<https://www.youtube.com/watch?v=5v2HSsoeU48>

Ana Maria Carvalho, que se junta a seu irmão alguns anos depois, é mestra em brincadeiras e brinquedos e hoje, além de atriz e ensinadora de brincadeiras para professores, também produziu o CD “Por mim e pelo meu Povo”, em que cria estilos seus a partir da música popular e de composições próprias. Ana faz experimentos como o realizado no Sesc São José dos Campos, em que junto com a bailarina contemporânea Eliete Santos, ao som da orquestra da cidade, misturaram as danças, em evento experimental feito em 2016. A música e a dança

contemporânea fizeram um diálogo com a dançarina e a música popular. O experimento visou um experimento no qual o diálogo fosse maior do que cada um dos estilos.

Quando muito criança brincávamos no quintal de casa, o dia todo. Eram muitas brincadeiras: dançantes, cantantes, de contar, de imaginar... Quando o sol começava a cair chegavam os adultos. A porta se abria e íamos para a rua. Brincar! Agora com instrumentos, bonecos, máscaras, fitas. Eu aprendi técnicas de dança sim, mas meu mestre sempre será o brinquedo. Meu corpo brinca para dançar. (Ana Maria Carvalho, uma das mestras do Cupuaçu).

Logo depois da consolidação do grupo em São Paulo no Morro do Querosene, bairro do Butantã, vieram juntar-se aos irmãos Carvalho parte da família Menezes, herdeiros da tradição de uma das mais conhecidas casas de candomblé da capital do Maranhão: Casa Fanti Ashanti. De lá vieram o primeiro Ogã da casa, Henrique Menezes, além de parte da linhagem de Caixeiras do Divino: Maria Reis de Menezes (Dindinha), Maria José Reis de Menezes (Zezé), Maria da Graça Reis de Menezes e Bartira Helena Reis de Menezes. As duas últimas juntaram-se ao Cupuaçu. Esta é a formação da primeira geração do Cupuaçu, que até hoje ensaia no mesmo espaço do Teatro Ventoforte.

Muitos artistas da música se aproximaram de Tião Carvalho nesse período, inclusive eruditos, vindos da cidade para as festas no Ventoforte. Entre eles estão Toninho Carrasqueira (flautista erudito e professor de música na Universidade de São Paulo), Gabriel Levy (sanfoneiro de expressão na pesquisa de sonoridades mediterrâneas e do Leste Europeu) e Marquinho Mendonça (violoncelista premiado e atuante na cidade) e Luiz Gello (da Jazz Sinfônica) entre vários outros.

A partir das apresentações de Bumba Meu Boi e dos espetáculos feitos por Ana Maria e por Tião Carvalho com outras linhas de pesquisa que não as danças brasileiras, o grupo cresceu e arregimentou outros artistas. No final do século passado houve o surgimento de uma nova geração dentro do grupo. Ao que chamamos hoje Os Filhos do Cupuaçu⁸⁴. São cerca de 10 ou quinze jovens, todos pesquisando música desde muito cedo, que estão dentro das universidades desenvolvendo suas pesquisas e levando parte da cultura do Boi para esses

⁸⁴ O grupo vive como uma comunidade, várias pessoas que foram do Cupuaçu estão hoje fora do País ou em outros estados, nunca perdem o vínculo e muitas vezes são padrinhos e madrinhas da Festa do Boi. Grande parte dos filhos nascidos dessa comunidade são jovens, porém já trabalham com algum estudo avançado de artes ou de música.

espaços. Primeiro os três filhos de Tião Carvalho: Noel Carvalho, Ana Flor Carvalho e Yuri Carvalho.

Nascidos na década de noventa e este último com apenas 18 anos, já possuem expressão dentro do cenário musical paulistano. Há outros exemplos como Gabriel Moreira, de 24 anos, multi-instrumentista desde menino e flautista erudito; Igor Franceschi Bueno, que aos 22 já concorre a prêmios de composição em samba; Ariel Coelho, de 24 anos, é reconhecido por tocar o pandeirão, típico do Bumba meu Boi, desde os dois anos e hoje é pesquisador de percussão na Universidade de São Paulo.

Juntando essas três vertentes de pessoas: Os fundadores, os artistas que se juntaram a Tião Carvalho e a nova geração que nasceu no grupo, forma-se hoje o Cupuaçu, somando-se a isso também os artistas que migram do Ventoforte para o grupo, que é uma referência popular para a trupe teatral.

Figura 18: Ensaio Cupuaçu. (crédito da foto: divulgação)

O grupo atualmente junta todas as danças que pratica em um espetáculo múltiplo que se intitula *Todo Canto Dança*. O conceito dessa montagem é de ampliar uma visão da dança popular: De que todos podem dançar a qualquer idade ou tempo, e eliminar o conceito de super treinamento ou de eleitos para a dança. Imagem que muitas vezes é passada pela dança contemporânea, quando na

verdade dentro do Cupuaçu dançam e ensinam a dançar pessoas com mais de 80 anos e com menos de 15.

Dentro dos tipos de dança trazidos e pesquisados pelo Cupuaçu estão os passos do Bumba meu boi, que compõe esse folguedo, um folguedo central quando se estuda esse tipo de manifestação no País (Bueno, 2014). Uma vez no Brasil, o Bumba meu Boi ganhou formações dramáticas diferentes, tendo como personagens o escravo alforriado, a mulher mandona, as índias que, aqui no Brasil, dançam no folguedo.

Há dentro do *Auto do Boi* uma representação, um teatro popular, porém tudo em volta está a serviço dessa pausa, da brincadeira, que é formada, grosso modo, pelo “Amo” que é o dono da fazenda, seus vaqueiros (dançarinos chamados de rajados, com muitas fitas coloridas em seus chapéus), as índias que usam roupas e coroa de penas, e os caboclos de penas, com grandes e redondas coberturas sobre suas cabeças. Há o vaqueiro que leva o boi, e o miolo, dançarino que está dentro do boneco do boi. Há ainda quem leva o coro, que são os vaqueiros, esses sem grandes fitas no chapéu, que tocam os pandeirões, o tambor onça, as matracas e geralmente fazem a resposta da música que é cantada pelo amo e outros cantadores.

Fora essa formação, a representação que ocorre na comédia dentro do folguedo envolve a negra, ou mestiça, Catirina (esposa do escravo alforriado Pai Francisco), assim como o amo, coronel da fazenda. Catirina está grávida e faz com que Pai Francisco insista em comprar, e mais adiante roubar o boi predileto da fazenda, pois ela tem como desejo comer sua língua.

Figura 19: Cortejo de apresentação da Festa do Boi. (crédito da foto: divulgação)

Link com mini doc da festa do boi:

<https://www.youtube.com/watch?v=pPEg5EBH5JE>

É uma mulher forte e autoritária, dessas as quais se evita brigar ou discutir. Mesmo quem está de fora do folguedo tem essa impressão. Bem, aí há o signo de uma representação. E recordo:

Chamar (o ato teatral) de representação acentua o caráter de signo de cada ação teatral, onde alguma coisa fictícia ou não, é exibida, através de alguma forma de execução, com fins lúdicos, mas antes de mais nada para que fique no lugar de alguma outra coisa. (Umberto Eco, 1972).

Dentro da trajetória da mulher negra e mestiça na sociedade europeia, essa mulher muitas vezes temida por sua “feitiçaria” e por suas capacidades também ao ganhar espaço na sociedade brasileira escravista, é um paralelo histórico dessa mulher forte chamada Catirina.

Além do Bumba meu Boi o Cupuaçu trabalha também o Tambor de Crioula, dançado apenas pelas mulheres, tocado e cantado pelos homens em uma roda de tambores. Há também as brincadeiras de Cacuriá e de Carçoço que se tornaram

muito famosas nas escolas e instituições que trabalham com crianças, além da Ciranda, da Quadrilha e do Baralho⁸⁵.

O Cupuaçu possui um projeto hoje de visitar suas relações com o dito contemporâneo: Fazer discussões para criar a dramaturgia desse espetáculo, o “Todo Canto Dança”, porém serão discussões dançantes e cantantes, seguindo a tradição oral. Depois de visitar os amigos que trocaram ou beberam da fonte do Cupuaçu, o grupo vai buscar suas raízes africanas e latinas aqui mesmo na cidade. Grupos que já dançaram “bois” como a Llamrada na Bolívia, Peru e Equador, ou as brincadeiras dançadas das comunidades paulistanas, ou comunidades de refugiados, do Haiti, do Benin, do Senegal.

Assim como no início do século passado os negros alforriados protagonizaram a criação do Jazz nos EUA, assim como os camponeses espanhóis protagonizaram a explosão do Cante Hondo flamenco, dessa mesma forma palhaços de cara preta, instrumentistas escravos no Brasil, faziam sucesso com suas chulas tocadas ao violão, suas acrobacias e canções dramatizadas, inspiravam Pixinguinha e até Villa Lobos. Esses palhaços são Pai Francisco e Catirina do auto do Boi.

O grupo optou por trabalhar com Danças Tradicionais. Lembrando que essa dança tem técnicas absolutamente contemporâneas, pois da África ao Nordeste essas técnicas de dança brincada e de chão produzem formas novas a cada dia. A cada visita de senegaleses ao Cupuaçu ou de um mestre maranhense mudamos nossa forma de dançar. A dança se move. Exemplo disso são os grupos de dança contemporânea - ao molde europeu - Virem a nós buscar a técnica da dança brincada, de chão. A partir delas desenvolvemos sua técnica: a do Corpo Imaginativo e Brincante. Projeto do Cupuaçu pedindo financiamento à Secretaria Municipal de Cultura, Matrizes Migrantes que dançam, p. 5, 2018.

5.3 Boi da Garoa: Mateus, Bastião e a memória de nossas relações sociais.

“Com os mestres, que passaram a vida fazendo as brincadeiras enquanto cortavam uma, duas toneladas de cana num dia para ganhar R\$ 10, é preciso esmero, respeito. É preciso aprender a ouvir o que eles dizem. Eles muitas vezes não sabem ler, mas detém outro ensinamento. Isso é o que buscamos. É preciso ‘aprender a aprender’”. Fernando Correa, criador e diretor do grupo Boi da Garoa, que estuda e brinca o Cavalo Marinho em São Paulo.

O Cavalo Marinho é uma festa popular típica da Zona da Mata Pernambucana. Diferente de outros fenômenos que trataremos aqui, pois nesse caso não aconteceu

⁸⁵ Outro tipo de dança típicas do Maranhão. O Cacuriá e Caroço são brincadeiras que nasceram na Festa do Divino Espírito Santo, feito pelas Caixeiros do Divino em que no final há as brincadeiras de Cacuriá. O Caroço é uma variação dessa brincadeira. O Tambor de Crioula tem em seus três tambores ancestrais a força da africanidade marcante. (N.A.)

de pessoas migrem por vontade ou necessidade, e trazerem consigo um conhecimento precioso para a cidade. Falo agora de um fenômeno distinto: gente da cidade, profissionais liberais, gente apaixonada que busca o ensinamento de mestres, que traz consigo também uma memória perdida. Assim nasceu em São Paulo um dos mais respeitados grupos da brincadeira de Cavalo Marinho de São Paulo: o grupo Boi da Garoa.

Fernando Correa, jovem professor de educação física, se parece com os mestres. Quando o vemos comandando um ensaio é comum dizer algo como:

Não adianta apenas ir até lá. Ir até a casa dos mestres, é preciso aprender a ouvi-los, a vê-los brincar. Com que firmeza você segura o instrumento, com que firmeza você toca? Há algo no corpo deles que é preciso perceber. Há algo no entendimento deles que é preciso enxergar. Sua sabedoria como procede antes e durante a brincadeira? Se você os escutar de verdade vai entender.

Fernando Correa, durante ensaio do grupo (2018).

O brincante conta de como conheceu e como começou a receber os conhecimentos dos mestres. Fernando ia constantemente à Zona da Mata até a casa dos mestres, e se deparou com alguns profissionais de São Paulo que iam até lá e, por exemplo, não pagavam aos mestres por seus ensinamentos.

Bem, uma forma de respeito é você entender que ali alguém está te dando um ensinamento precioso. Então eu os ajudava, pois trata-se de comunidades pobres e que realmente necessitam. Então você estará fazendo nada mais do que a justiça. Eu os pagava. Até hoje quando um mestre está doente, sem assistência médica, corremos para ajudar. O respeito, a sinceridade é algo de grande valor para comunidades assim. Então, alguns de nós podem voltar com um ensinamento, e outros não, depende da troca que é feita com os mestres e da convivência criada com eles, o respeito ao seu saber e ao nosso 'não saber'. Idem.

O grupo busca trazer os sotaques, as formas de falar, de tocar, de brincar desses mestres, como Luiz Paixão, Zé Pereira, Mestre Martelo (que faz o famoso palhaço Mateus, que junto com seu 'parente' Bastião comandam a brincadeira de Cavalo Marinho), mestre Aguinaldo entre vários e importantes artistas deste teatro popular e de rua, que existe. Porém, mais do que um teatro popular, também com a tradição da manifestação popular e do folguedo popular.

Figura 20: Sambada de Cavalo Marinho do Boi da Garoa, feita no bairro da Lapa, em São Paulo. Anualmente o grupo traz mestres da Zona da Mata pernambucana para o evento

Os cerca de 80 personagens têm quase todos a sua própria dança. Esse ritmo, do Cavalo Marinho, é um dos mais rápidos que existe no país, acredita-se que seja até mais rápido do que o Frevo ou o Caboclinhos, dançar em que se usa muito a ginga do corpo brasileiro e as pernas.

O Cavalo Marinho hoje, para o estudo dentro do universo do teatro popular, é como um banco de personagens que traz a memória de trabalhadores do campo, suas crenças e nossas memórias como brincantes.

Uma das coisas mais importantes em folguedos desse tipo: Rápidos, em que há muitas 'figuras' e cada uma delas com sua história própria e seus improvisos, em que não há amplificação de som e reúne muita gente. São os símbolos, os símbolos, como se fossem 'convenções' corporais, de rosto, de som apenas, mas que comunicam, faz rir para ser mais direto, mesmo sem o entendimento da palavra.

Figura 21: Imagem dos galantes dançando em Sambada de Cavalo Marinho do Boi da Garoa, em São Paulo

5.4 Grupo de Teatro Clariô

No segundo ano de curso da Escola de Arte Dramática na Universidade de São Paulo, conhecida escola técnica da qual saíram muitos atores famosos, fomos assistir – então os já alunos – ao concorrido teste da Escola. Na época, a terceira fase do processo, quando já foram eliminadas mais da metade dos concorrentes, acontecia no Teatro Laboratório.

Entre as concorrentes uma garota negra fazia uma cena meio realista, com cenário e tudo. Nos primeiros dias de aula conversei com ela, seu nome é Naruna, e ela me disse que aquela cena tinha sido ruim. Muito original! Pois sempre achamos o que fazemos meio ruim. O estado natural do ator é o do desespero, em relação a tudo que pode dar errado. Tomo para mim as palavras do diretor, dramaturgo e um dos herdeiros da arte de Javier Villafañe⁸⁶, o argentino Mauricio Kartum (2016, em entrevista à Cia. Ocamorana de Teatro).

⁸⁶ Foi o grande companheiro de Federico Garcia Lorca na América Latina. É uma das maiores influências na criação do Teatro Ventoforte, de São Paulo.

Naruna era de personalidade ágil, fazia TV e teatro ao mesmo tempo, se destacava. Mas, diferente de outras atrizes, não parecia que algo lhe subia à cabeça, pelo contrário, ela liderava, nesses primeiros anos de EAD, a criação do Grupo de Teatro Clariô, no bairro periférico de Taboão da Serra, região metropolitana de São Paulo.

É um grupo marcado pela teimosia, que desde 2002 segue com o objetivo de produzir e pensar o teatro e música nas bordas da metrópole. Seu trabalho se concentra em Taboão da Serra, cidade/dormitório, periferia da região metropolitana do Estado de São Paulo, onde se localiza o Espaço Clariô, sede mantida pelo grupo desde 2005, local de formação e produção de pensamento junto à comunidade. E hoje, polo cultural de referência na região. Auto definição do grupo. Encontrado em publicações do coletivo.

O projeto parece mais arrojado a cada dia, pois o grupo se propõe a ser um ajuntador de iniciativas artísticas periféricas enquanto montava sua primeira peça: *Hospital da Gente*, premiado e muito falado nos jornais inclusive do Centro Expandido de São Paulo⁸⁷.

A peça traz partes da obra do escritor e poeta pernambucano Marcelino Freire. São histórias de mulheres na periferia, assim como suas doenças sociais. Há a prostituta, a macumbeira, a crente, a mulher que apanha do marido, a catadora de lixo, a analfabeta, a mulher que vende os filhos. A peça foi encenada por quase todos os estados do País desde sua estreia, em fevereiro de 2008.

O que está acontecendo? O que você faz com a fome, tem remédio? Onde eu vou achar tanto remédio bom? Minhas asas quem mandou cortar? Capim sabe ler? Hein? E o cachorro? A cachorra? Sou puta ou não sou puta? Parado não é pior? Repartir seu quarto? Pergunta? Cadê meus dentes? Tem esforço mais esforço do que o meu esforço? Está me ouvindo bem? Já viu amor entre porco? Entre sapo? Entre pombo? Aí diz que o pombo é bonito porque o pombo se empomba, porque o pombo corre atrás da pomba, bom é pombo assado e pronto! O moço tá servido? A moça? (Marcelino Freire, 1991)

A trilha sonora da peça é feita ao vivo ao som de atabaques. Dois anos antes o grupo começa uma pesquisa com ritmos e dança de Bumba meu Boi, Maracatu e Cacuriá, aproximando grupos de cultura tradicional e popular para isso e iniciando uma trajetória também a partir dessa escolha. Nessa peça, os contos vão delineando os personagens.

⁸⁷ O Centro Expandido de São Paulo, que é delimitado pelas Marginais Pinheiros e Tietê, configura uma diferença de tratamento da arte, que tem sido concentrada no Centro mesmo após as iniciativas das prefeituras de Marta Suplicy e de Fernando Haddad em democratizar a cultura na cidade. O reconhecimento da cultura periférica, que está fora do Centro, imensa área da cidade, é um dos motivos da criação, em 2016, do Fomento às Periferias, que nesse momento acaba de ser congelado pelo novo prefeito junto todos os outros fomentos às artes.

Uma mãe lava as roupas do filho assassinado pela polícia, um negro preso ao tentar viajar para a África, onde iria vender um de seus rins e ganhar dez mil reais, se pergunta diante do moralismo do combate ao tráfico de órgãos e de todos seus sonhos de tempos sem fome com o dinheiro: “O rim é meu ou, não é?”,

Atualmente, na peça *Severina – da Morte à Vida*, o grupo aproximou-se do bonequeiro, cenógrafo e figurinista Cleydson Catarina, vindo de família de Teatro Drama⁸⁸ do Recife e cantador e Folia de Reis, Catarina é uma nova referência tradicional e popular que soma à peça, mas não é uma referência importada, trazida de um contexto de fora, ele vem como muitos artistas de folguedos que chegam à cidade e calam suas atividades artísticas para sobreviver.

Ele é um dos retornos que costuma ter o espaço Clariô ao arregimentar os artistas da periferia. No processo de criação da peça *Severina*, em cartaz agora, a periferia mostra que os nordestinos, por exemplo, são parte dela também quando afloram a cultura tradicional no cotidiano das beiras da cidade, e não apenas quando a espetacularização os traz para espetáculos rápidos em grandes institutos do Centro da cidade.

O Clariô foi formado por três mulheres: Naruna Costa, Naolana Lima e Martinha Soarez. O grupo, em 2002, se chamava “Lasca o Oco” e estreia a peça “A Árvore dos Mamulengos”, ganhando prêmios na cidade de Taboão da Serra. Em 2003 inicia o projeto de Clowns e Teatro de Bonecos para crianças das comunidades carentes de Ibiúna e Praia Grande. Em 2006 o grupo estreia o texto premiado do dramaturgo e consultor de dramaturgia de São Paulo Luiz Alberto de Abreu: *Foi bom meu bem?* Neste ano o grupo decidiu aprofundar sua pesquisa da Cultura Popular e dar início a um ciclo de estudos de Bumba meu Boi.

⁸⁸ O Teatro feito dentro do Circo.

Figura 22: Capa do caderno de Cultura do E Estadão dando destaque à peça *Hospital da Gente*.

Link de trechos da peça “Hospital da Gente”:

<https://www.youtube.com/watch?v=PcAvluNASX0>

Essa pesquisa resulta em uma definição mais nítida da linguagem do grupo, que passa a se chamar Clariô e começa a criar sua primeira peça, considerada uma das estreias mais importantes de 2008: *Hospital da Gente*, além disso consegue abrir sua sede: o *Espaço Clariô*.

Um lugar privado em zona de enchentes. Sempre que começam as chuvas é preciso evacuar o teatro, pois as áreas serão atingidas pelas enchentes. Nos primeiros anos as integrantes pagavam do próprio bolso o aluguel do espaço. De tempos em tempos a situação volta a ocorrer.

A conquista do espaço leva o grupo a juntar centenas de artistas marginais em eventos mensais. No final do ano há uma celebração de virada do ano com artistas da periferia. Neste último ano, 2017 nasceu no Clariô com um espetáculo de Reisado que é feito originalmente no Recife, trazido para Taboão por migrantes. Houve grupos de dança contemporânea feita por jovens da periferia, que hoje transformam sua dança de rua em dança contemporânea e ela tem outra cara, outro sentido.

Além de poetas africanos radicados no País. A última peça do grupo, “Severina – da Morte à vida”, é um dos fios que transpassam minha Coisa de estudo: A transformação e a criação poética teatral a partir do olhar para o folguedo popular que de alguma forma floresce na cidade.

A gente descobriu fazendo. Então é uma linguagem que estamos experimentando, mas basicamente é entender um teatro que é descentralizado na grande metrópole, o Clariô é um teatro que possibilita um acesso na quebrada e que trate de questões do gueto. Isso só é possível porque nós do grupo, a grande maioria, somos daqui. Então tentamos dar conta dessa linguagem a partir do precário, de algumas angústias que nós, por sermos da quebrada carregamos, então tentamos transformar isso em poesia, em poética, em estética e por aí vai, Naruna Costa (entrevista em 2016 ao programa Onde é o Rolê?)

A peça Severina faz uma leitura do texto Morte e Vida Severina, de João Cabral de Mello Neto. Tem o texto como ponto inicial e é todo entrecortado pelo imaginário, por bonecos, por ditadores, por agiotas da comida, da água, da terra para se deitar, para se proteger do Sol, para se estiver somente parado.

Severino dialoga com seu trabalho e com seu patrão, são bonecos de várias formas as facetas do chefe. São bonecos grandes, manipulados pelo corpo todo de outro ator, porém não nas mesmas dimensões. Um trabalho típico de algumas regiões do sertão nordestino. Severino cava covas. Deixa todas preparadas para seu coronel, o dono da propriedade e vendedor dessas.

Figura 23: Foto da peça “Severina – Da Morte à Vida” (crédito da foto: divulgação)

Link com trechos da peça:

<https://www.youtube.com/watch?v=nBImK6gDm1Y>

Severino vê algo que se move dentro de uma das covas. Dela sai uma entidade, uma mulher que dança e não fala, como uma cabocla do misto de nossa espiritualidade urbana. Severino fica com ela por toda sua trajetória. Enquanto

caminha com essa entidade que não fala, que possui expressões de sentimentos, porém é expressivo em tudo o que faz, é ao mesmo tempo a morte e no decorrer do percurso vai se tornando o norte do personagem Severino. Eles encontram alguns personagens que tomam a pá de Severino, suas botas, suas roupas, por água, comida, por estar parado sob o sol.

Esses personagens são como de outro mundo: Um homem com um imenso rolo de fios coloridos, que via tecendo a vida, um abutre que narra à trajetória do peregrino, por fim três velhas que tecem a vida. São bonecos imaginários que tecem uma história que farão, com certeza de “Severina – da Morte à Vida”, mesmo sendo feita sem edital e financiamento público, uma das estreias relevantes da cidade em 2017.

O grupo recomeça um novo ciclo este ano, já que em 2014 o diretor do grupo, Mário Pazini Júnior, morreu. Além de diretor ele foi um dos idealizadores da Mostra de Teatro do Gueto, que ocorre sempre no final do ano, exatamente na virada do ano, e reúne cada vez mais grupos da periferia.

“Se somos ‘massa’, nosso fermento é bom e um dia a borda desta pizza vai crescer tanto, que deixará de ser margem e o centro estará em toda parte”. Pazini, 2012, metáfora do ator, palhaço, militante e diretor de teatro.

O Clariô vem se tornando forte também por essa ação conjunta: O aperfeiçoamento de sua linguagem teatral seguindo a pesquisa com as culturas populares, assim como arregimentando outros grupos de todas as periferias. Assim como teatros antigos como o Ventoforte agem sempre numa ação estética e outra ação política, o Clariô se destaca por esse fenômeno, que é comum a outros de teatros da cidade.

Podemos dar como exemplo dezenas de grupos na cidade. Aqui citarei dois: O XIX e a Cia Mugunzá, O grupo XIX de Teatro desde que foi fundado ocupou a igreja de uma antiga vila de operários na Zona Leste de São Paulo, bairro do Belém. O grupo faz uma ação política de reconhecimento da história da antiga vila que abrigava operários de fábrica próxima, e promove ações de ocupação de outros grupos em sua sede, não somente de apresentações, mas de diálogos de linguagem, caso do conhecido grupo mineiro Espanca! Que fez uma das peças do XIX como uma parceria estética.

A Cia. Mugunzá, também criada em São Paulo na virada do século e um dos grupos criados na recente expansão de coletivos na cidade, acaba de inaugurar

um espaço inédito na cidade: Um local público até então abandonado no centro velho, região da Luz, todo construído com contêineres. O grupo tem feito, em apenas alguns meses de existência de sua sede, a aproximação de outros coletivos para o Centro Velho, assim como determinado uma ocupação contínua de seu teatro por grupos com estéticas afins.

Dessa forma, ao arregimentar coletivos de arte semelhantes, e o grupo Clariô agrupa grupos de mulheres nordestinas, por exemplo, que batem palmas e cantam versos (grupo As Três Marias o Sol e a Lua), ou o Balé da Quebrada, ou Tambores Femininos Mbeji. Entre muitos outros.

5.5 Incursão pelo Théâtre Du Soleil, o folguedo que canta o poema sagrado “Mahabharata” e a busca pelo popular que alimenta o Ocidente.

IMPROVISO IV: Um grande cavalo marrom

O dia começava às 6h30 quando estive no Teatro Du Soleil, eram ensinamentos de uma espécie de arte marcial indiana, que misturava meditação. Uma luta parecida com o Maculelê e outros movimentos, próximos da dança contemporânea. Depois de trabalhar bastante consegui autorização para participar. Acordava, muito feliz, às 4h, andava de bicicleta por uma hora para chegar à Cartoucherie, conjunto de galpões e antiga fábrica de armas, que hoje abriga seis teatros, entre eles o Soleil.

Às 8 começa o dia com todo o elenco, depois de um café muito bom, todos comem juntos, sempre, é feita uma grande roda, Ariane dá alguns recados e são divididas as tarefas: O responsável pela iluminação diz: Preciso de quatro pessoas, de preferência que não tenham duas mãos esquerdas! E quatro mãos se levantam. Outro ator diz: Quero hoje dar um jeito nos banheiros, deixar tudo mais limpo. Mais quatro mãos se levantam. E assim vai, não há nenhum eleito que não trabalhe.

Isso não é algo bonitinho, é o maior valor da vida e da criação em coletividade. Quem tiver ouvidos, que ouça. Há quem diga em Paris que esse é o maior valor do Soleil.

Bem, nesse dia, meu segundo dia na trupe, almoçamos todos juntos, deliciosamente, porém, nesse dia Ariane Mnouchkine se levantou e, muito séria, disse: Todos os estagiários na minha sala agora!

Entramos os oito. Dois estudantes franceses da Universidade Paris 8, duas garotas do leste europeu, uma russa, Georgia, e uma alemã, Nora, eu e um amigo uruguaio.

Naquele dia e meio apenas trabalhamos muito: Cozinhamos, assistimos a excelentes cozinheiros do teatro, lixamos madeiras. Fizemos manutenção nos palcos andantes do espetáculo *Lés Efemères*, pintamos e, no final do dia, fomos autorizados a ver o ensaio. Mas parte de nós fez, a outra parte assistiu apenas. Durante a tarde Ariane passou por nós os estagiários, e para alguns chegou bem perto e disse: Trabalho meu amor. Trabalho! E se foi.

Quando estávamos na sala ela disse algo assim: “Veja, um espetáculo em construção é como se tivéssemos sido convidados a cuidar de um grande cavalo, brilhante, forte e potente. E tudo o que fazemos é em função dele. Pois uma hora ele sairá em disparada, e nós iremos com ele. O que quer que ele faça, se mexe sua crina, se se agita, tudo é merecedor de toda nossa atenção. É o nosso trabalho, nosso propósito aqui.

Se parte de vocês não entendeu isso, então estão apenas fazendo uso de nossa sombra e comendo de nossa comida! Hoje é a última tarde de parte de vocês aqui”. Olhou para mim e meu colega e disse que não era conosco. A russa e a alemã eram estagiárias antigas e exemplares.

Houve desespero, choro, depois fiquei sabendo que isso acontecia muitas vezes.

5.6: A busca pelo popular e a representação de sua história no Soleil

Cheguei em Paris em março de 2016. Numa manhã bem fria fui recebido por Tália, bonequeira do *Theatrè de Marrionetes de Paris*, amiga de artistas de vida cigana que eu havia hospedado no espaço do Teatro Ventoforte, ela me levou a uma ocupação onde vivi por dois meses e meio na cidade, no bairro de Gentilly, região sudoeste de Paris.

Na ocupação, na verdade uma ocupação irmã de outras duas: Uma igreja mais ao centro da cidade e uma casa grande, com dois andares, numa região próxima. Nessa ocupação que me acolheu havia uma comunidade de russos, outra de africanos, alguns franceses, alguns militantes “Anônimos” e eu. O conceito era o

de Artivismo, de que, de alguma maneira, a arte deveria estar ligada à comunidade, deveria permear a vida dentro da casa e dialogar com o trabalho artístico.

Era preciso buscar comida todos os dias. Os comércios locais fazem doações, as igrejas, enfim, há um ecossistema também de plantio e há assembleias todas as semanas, onde se discute o fazer artístico, ou em direção à comunidade, de cada um.

Dentro deste cenário comecei a frequentar o Teatro Du Soleil, quando cheguei ao teatro o elenco acaba de voltar da Índia e estava em plena crise. A viagem à Índia era para conhecer um folguedo, na verdade uma espécie de sambada feita nas ruas, que contava a história dos poemas sagrados Mahabharata e Ramayana. O Mahabharata conta a criação do mundo pela disputa entre irmãos da mesma família, porém uma ala de filhos não 'legítimos' e outra sim. O diretor teatral e cineasta inglês Peter Brook fez uma versão para o cinema, porém uma versão teatral, do Mahabharata.

O Ramayana, também uma metáfora de sobreviver no mundo, conta uma luta de amor do príncipe Rama, expulso de seu reino por seu próprio pai, contra o demônio Ravana, que rapta sua esposa, Sita. Ravana é representado em títeres em manifestações populares na Índia, um famoso boneco de dez cabeças.

Segundo Aline Borsari, atriz do grupo que me deu as boas-vindas, o grupo não havia conseguido criar nada na estada pela Índia. Houve como uma 'estagnação'. Muito dinheiro foi gasto e agora havia o risco de não ter como continuar a montagem. O clima estava tenso.

Três dias depois tudo havia se resolvido. O grupo estava agora em duas frentes de trabalho. A primeira era a reprodução do Mahabharata, fazendo de forma teatral o folguedo indiano, reproduzindo com graça essa versão da história mitológica da criação do mundo. Isso acontecia de manhã. Pela tarde, em outro palco, começava outro improviso, agora do tempo em que o elenco ficou no hotel, em que muita coisa deu errado. Muitos desencontros, que agora viravam cenas muito boas, algumas muito engraçadas como a do risco de terroristas estarem tomando o hotel.

Aline explica um pouco sobre esse risco, de que ele está sempre presente. O folguedo que Ariane decidiu representar nessa peça, o Therukoothu (ou Koothu), é um folguedo menos conhecido, mais das periferias. Bem, daí a questão desta pesquisa se coloca novamente, já que o Therukoothu é um teatro dançado e

cantado. É chamado de teatro popular por quem o faz. Ao mesmo tempo alterna-se chama-lo de dança e de teatro popular.

“Isso acontece mesmo, já que a palavra em indiano para Teatro (Natyashara) é a mesma para Dança. Não há distinção entre essas duas artes naquele país.

Quanto assistimos eu senti uma semelhança com o Cavalo Marinho, pois havia um palhaço que interagiu, que falava com os personagens e com o público. Esse folguedo era simples, um folguedo pobre, então Ariane se encantou. Por isso também, por um teatro de rua mais simples. Então ficamos na Índia, tendo aulas com os mestres da festa de Terokutu e fazendo improvisos. Mas de alguma maneira não conseguíamos puxar esse fio da meada, pois dessa vez tínhamos muito pouco e a necessidade de criar a partir apenas disso. Em outras montagens como o Náufragos da Louca Esperança, havia o livro de Júlio Verne, havia ideias de uma criação coletiva, havia uma dramaturgia feita por nossa escritora que nos acompanha, Helene Siksou. Mas agora tínhamos apenas o Terokutu. E Ariane se perguntava: E se esse fio da meada não for suficiente? E se eu me enganei?”

Mais do que uma situação difícil, é uma forma de se colocar em risco, também um método de pensar, explica Aline. Isso não é novo, é conhecido do Teatro Du Soleil que colocar-se a começar sempre do zero é uma característica que constrói também sua grandeza e já foi repetido várias vezes por seus criadores.

“Sem hipocrisia, a Ariane se coloca em questão o tempo todo. Isso é a riqueza do Soleil, por isso cada espetáculo é totalmente diferente. Sempre nos perguntamos: Será que é isso? Será que vai dar frutos? Colocar-se em questão o tempo todo. Ela quer descobrir o que não sabe. E talvez precise ter os 50 anos de teatro que ela tem para dizer: Eu não sei. E chamar: Vocês vêm comigo?”

A cultura popular sempre foi uma das fontes do grupo. Hoje percebo que a conexão com o popular é muito importante para a sobrevivência da arte. Ela é feita para o público, mas não para o público entendido, é para o público popular, senão a arte se afasta demais. A relação com o popular no Soleil tem vários sentidos. Primeiro o valor do ingresso. Por mais que o teatro esteja em dificuldades ela não aceita ultrapassar um certo valor no preço do ingresso.

Houve uma época em que, se aumentássemos em 3 euros o ingresso íamos nos virar melhor. Mas não foi possível, pois se vem ao teatro mãe, pai e três, ou dois filhos, aí fica muito caro. Não é possível pagar mais de 100 euros para trazer a família ao teatro. E popular na linguagem, já que não é para um, nem é para poucos. “É para contar uma história para muitas pessoas”.

A peça *Une chambre en Inde* estreou em novembro de 2016 na França.

Figura 24 – Folheta da peça “Uma Viagem à Índia”

CAPÍTULO 6: Narrações e perguntas como técnicas artísticas.

O teatro sabe. O teatro teatral.

Mauricio Kartun (2010, p. 104-106)

Neste capítulo, depois de discorrer sobre a história e os cenários que estão em torno destes grupos que elegi como minhas ‘coisas’ de estudo, seus cenários históricos e atuais; mostro narrações de seus diretores sobre como se dá a criação teatral dentro deles.

Não é minha intenção dar a outros grupos, ou aos leitores, fórmulas de como dirigir ou construir um grupo. Porém muito mais do que isso, discorrer e fazer ao leitor enxergar o que está em redor do campo da produção poética (a pedagogia que grupo oferece à sua comunidade, sua forma de viver em coletividade, os entraves de direção do grupo que se transformam em cena, as opções, os resultados) e que são na verdade o ‘pacote’ de uma fórmula de criação. De representantes de um movimento teatral que está olhando para o passado de seus atores, das pessoas próximas e quando se aproxima da manifestação popular.

Um manual costuma ignorar essas entrelinhas. Ele é feito para todos e universalmente, ignora desníveis, texturas, exceções ou diferenças à sua regra. Mas quem conta sua própria história, ou busca sua própria ancestralidade, suas perdas, seus encontros passados, dá ao público seu espectro de visão, o que seria dizer ao outro ‘como’ foi feito, e dar ao outro a opção de enxergar, em minha história, sua própria história. Dou como exemplo disso um dos melhores livros de imagem e método que foi feito dentro do teatro: O livro de Augusto Boal, sobre a poética do Oprimido, “*200 Exercícios e Jogos para o Ator e não Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*” (1982). Em que, ao narrar o desenvolvimento de suas atividades, de suas ideias, Augusto Boal apresenta sua trajetória como artista e como criador não apenas seu método.

6.1 Os processos do Ventoforte na peça “Ladeira da Memória ou Labirinto da Cidade”

“Começar uma peça, enxergar seu elenco é como ir até o quintal colher frutas para uma torta. Como estão as frutas? O que elas podem te dar hoje? Que cor

elas têm? Estão doces? A peça começa aí, ao enxergar as pessoas” Ilo Krugli, criador do Teatro Ventoforte.

Respeitável Público! Não... apenas público! E não que eu não ache o público respeitável. Pelo Contrário. É que por detrás dessas palavras há como que um tremor de medo. Uma pequena súplica para que o público seja amistoso, carinhoso com a mímica dos atores e os engenhos do espetáculo.

O autor não pede generosidade. O autor não pede sensibilidade. Não pede vontade. O que ele pede sim é atenção, muita atenção para o espetáculo. Porque já faz muito tempo atravessamos essa divisória entre o auditório e os que fazem, os autores, onde fica sempre o medo, a crítica, pequeno medo, absurdo medo. É por esse absurdo medo que esse teatro muitas vezes se transforma num comércio, num mercado, a poesia se afasta, para ir para aqueles lugares onde ninguém se assuste que uma árvore se transforme numa bola de fumaça, ou que três peixes. Por amor a uma palavra ou a uma mão, se transformem em três mil peixes, para acalmar a fome da multidão. Podemos começar?

Palavras ditas por Federico Garcia Lorca antes da apresentação da peça Bodas de Sangue, dele, na Argentina, um ano antes de seu assassinato pelo ditador espanhol Franco.

Figura 25: Cena da peça ‘Ladeira da Memória ou Labirinto da Cidade’, do Ventoforte, em que 24 bonecos, louros e mouros, duelavam, como no folguedo da ‘Cavallhada’.

Em 2012 o Ventoforte passava por mais uma ‘formação’ de elenco. De quando em quando o grupo chama novos atores. Atores que já têm história e

De

experiência, de preferência mais velhos. Como justifica Elias Kruglianski, ou Ilo Krugli, criador do grupo: “Sou como a Pina Baush, que só trazia para seu elenco de bailarinos pessoas com mais de trinta, pessoas que já tinham história”.

O Ventoforte é famoso por seus panos coloridos que se movimentam. Olhando de perto a maior parte deles está rasgado ou muito gasto.

De quando em quando um artista se oferece para fazer novos e substituir todos os rasgos. “Não substitua todos, eles não são rasgos, são nossa história”, segue Ilo. É preciso criar histórias, diz ele. Então decidimos vender temporadas de peças de repertório da Cia, em espaços abertos e muitas na rua, e introduzimos o cortejo nas que não costumávamos fazer. O cortejo é muito marcante no Ventoforte. Ele é um símbolo de alegria, de chegança, de comunhão, está presente em muitos festejos populares⁸⁹.

Uma das explicações que Ilo dá sobre o cortejo é um exemplo do cinema, no filme *As Noites de Cabíria*, de Federico Fellini. A prostituta Cabíria encarna um espírito universal: Busca Liberdade e amor, busca ferrenhamente. E erra, e erra sempre da mesma forma, desastrosa. A paixão de Cabíria pelo amor, pelo afeto torna-se universal. E ela perde de novo, de forma mais desastrosa. Quando tudo acaba, apenas um cortejo de jovens passa por ela, cantando, dançando e sorrindo, “O cortejo pode te levar, ele pode te libertar, Cabíria escolheu se alegrar com ele, mas poderia te seguido o cortejo também”, diz Ilo.

Os cortejos no folguedo popular, como nos autos e cortejos da brincadeira de Bumba meu Boi, são como coros gregos, para quem quiser olhar o teatro por essa ótica. Os personagens são divididos por suas funções, profissões ou etnias: As índias que dançam, os caboclos de pena (de alguma forma, em sua aparência, semelhantes aos com os caboclos de lança do Maracatu Rural), os boiadeiros, os tocadores, o amo, os palhaços (Catirina, Pai Francisco e muitos outros, dependendo da origem desses festejos. O boi de Alagoas, por exemplo, possui os personagens da Sereia, do Índio, a Ema, Mateus e Bastião etc.).

Sempre se pede licença à Dona da Casa, ela é uma entidade que não existe fisicamente, mas é a dona do quintal. É a quem se pede licença para brincar. O cortejo que vai pedindo licença e chegando. Acredito que a força que há num coro grego, com a retórica da língua falada grega e com seu poder retórico, se encontra

⁸⁹ Esse comentário é fruto de conversas com Ilo. Não necessariamente entrevistas, mas coisas que ele costuma repetir no cotidiano, dos anos em que vivi dentro do teatro.

da mesma forma na raiz de nossa língua falada quando se ouve um cortejo popular no Brasil. Ilo explica isso e pede isso. Muitas coisas que esse diretor nos pede são, em princípio não entendíveis, vai se entendendo aos poucos.

Segundo Ilo, aprender a estar no cortejo, a olhar o público, dançar e estar presente nas peças de repertório seria a primeira forma de pensar com a poética do grupo. Agora, para trazer uma memória poética de nossa vida, trazer um mapa de nossa vida que talvez tenhamos esquecido. Começamos então a fazer o exercício do *Mapa da Vida*, que são exercícios no qual cada artista se deita numa folha grande de papel craft e outros atores desenhavam seu contorno.

Neste desenho podem ser colocados todos os materiais que sua memória pede neste dia: Cores, papéis, imagens, tecidos, objetos, você mesmo, no caso de querer recortar um furo e colocar sua cara, ou outra parte do corpo. Enfim, o desenvolver é livre. Depois usamos a imagem para criar cenas e improvisos. Nessa altura dos improvisos no final do exercício, houve depoimentos de sua vida. Sempre usando o Mapa como ponto de partida. Ao chegar do improviso, estamos embebidos de nossa memória. Então é possível fazer uma cena de você mesmo na infância, de casos já esquecidos que aconteceram com você.

A memória tenta ser trazida em todas as conversas, na verdade um aquecimento que é feito no grupo antes dos ensaios. Ilo sempre fala sobre os folguedos. Sempre conta que o primeiro Bumba meu Boi que viu na vida foi na Bolívia, não no Brasil. E explica que lá o embate no auto do boi, que no Brasil ocorre geralmente entre um escravo e o senhor dono da fazenda, pois a esposa do escravo Pai Francisco, Catirina está grávida e quer comer a língua do boi mais querido e mais premiado do patrão. Na Bolívia Ilo explica que o dono do boi é loiro, tem olhos claros. São provavelmente reflexo de outro embate na sociedade.

Ele sempre fala dos livros que está lendo, de como está construindo o texto. Quando se houve esse dramaturgo falar do livro que o inspira, de quem o traduziu, de que filmes de cinema gerou, de que história popular nasceu o ato vê que o texto não é um dado solto, mas está ligado a tudo em volta: À sua história, à nossa história, à Geografia em que o grupo se encontra, sempre.

Foi dessa forma com *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e com *os que riem e os que Choram*, de Victor Hugo. No caso de *Vidas Secas*, que se tornou a peça *Migrações e Itinerâncias de Baleia e Graciliano*, Ilo falava sobre a cidade

alagoana de Palmeira dos Índios, da vida de Graciliano Ramos e suas itinerâncias pela região Nordeste do País.

Até descobrirmos que o terreno onde está até hoje o Teatro Ventoforte, no Parque do Povo, bairro do Itaim Bibi, era um grande terreno de futebol de várzea, onde trabalhadores vinham passar o final de semana, jogar, comer beber, enfim. Havia lá uma ‘comunidade pobre’, que foi desde sempre tratada com indiferença pela comunidade mais rica do bairro.

Essa comunidade viveu por muitos anos, além do trabalho fora dela que as pessoas faziam, de vender comida, cerveja e lavar os uniformes dos times que ali jogavam. Um grupo de crianças, a primeira geração em São Paulo dessa comunidade, cresceu vendo as peças do Vento. Curiosamente, a maior parte deles veio de Palmeira dos Índios, cidade alagoana onde morou o escritor Graciliano por muitos anos, e de onde foi prefeito.

A peça começou a ser pensada como uma volta do Ventoforte à sua história, de volta de São Paulo à Palmeira dos Índios, de volta na memória.

Quando começamos a estudar o livro *O Homem que Ri*, Victor Hugo (1984), falávamos sobre crianças roubadas, crianças perdidas. O famoso romance do escritor francês fala do filho de um príncipe que é comprado por ciganos, os ‘compra chicos’. E o escritor discorre sobre o roubo e a compra de crianças, que são comércios diferentes em finais do XVII, época em que se passa a história do livro. Mas afinal, as crianças somem. E começamos a falar sobre isso.

Nessa época, os ciganos vendiam ‘monstros’ aos nobres, havia uma grande multiplicação de nobres na França. Para cada rei havia dezenas. Às vezes centenas de nobres de escalas diferentes, e todos eles tinham grandes ou pequenos castelos. E todos eles tinham também bobos da corte, gente engraçada e ao mesmo tempo estranha. Mas onde se conseguia? Bem, os ciganos tinham técnicas de cirurgias para transformar crianças em corcundas, em mancos grotescos, em anões. Gwynplaine, o homem que ri, é uma criança a qual o rosto é simplesmente alargado no sorriso. Ele ganha um sorriso eterno. Mesmo chorando está sorrindo. É uma bizarrice de circo.

O texto da peça vai sendo escrito todos os dias, e no caso de trabalharmos com uma obra literária já pronta da mesma forma, ela vai sendo reescrita a cada dia, para cada ator. E as falas vão sendo escolhidas para serem musicadas, sempre. As

canções costumam nascer ao mesmo tempo que as cenas. Elas levam a imagem e dramaturgia de algumas cenas; Antes das falas ou das ações.

Nos ensaios do Vento é comum terminar cantando as músicas com os músicos, com o maestro, em espaço aberto, onde a dança é sempre bem-vinda.

No caso da peça que escolho para discorrermos sobre a produção e montagem, a *Ladeira da Memória ou Labirinto da Cidade*, o texto havia sido escrito em 1985, quando havia ganhado o prêmio Inacen como melhor texto para teatro infanto juvenil. Era um libreto azul e chama-se apenas *Labirinto de Januário*. O livro foi perdido, o que acontecia muito no Ventoforte, pois o diretor gosta de papéis. De papéis soltos, de muitos cadernos, de cortar tiras de papel, muitas, marcando os livros, fazendo anotações nelas. Ele tem muito apreço também por animais, que o acompanham quando da escrita. Bem, o libreto se perdeu.

Mesmo com o livro perdido ele começou a nos falar sobre um folguedo: A Cavallhada. “A cavallhada, essa festa, é muito importante. Ela mostra os reis cristãos vencendo e degolando os reis orientais. Na cavallhada só um ganha. Mas aqui, em nossa peça, vão vencer os dois. Isso é mais proibido do que se imagina”, um dos argumentos mais marcantes foi esse para o início da nova escritura deste espetáculo.

A peça é a história de Januário, engraxate que trabalha no Viaduto do Chá, em São Paulo. Perto da Ladeira da Memória, início do *Peabiru caminho* para as riquezas, os muitos eldorados da América Latina. Essa palavra significa nada mais do que caminho em um dos muitos dialetos indígenas de nossa parte do continente. A Ladeira da Memória é um local, ao lado da entrada do metro Anhangabaú, pela entrada da rua Xavier de Toledo, esse local era um entreposto de saída para o Peabiru. Para dar de beber aos cavalos.

De forma que tudo na peça acontece por este entorno, o centro de São Paulo hoje e a imaginária ladeira, embaixo dela a portinhola. Januário tem um sonho: Cavalgar um cavalo alado. Ele tem um amigo o ferreiro, que colocava ferraduras em cavalos, mas os cavalos foram ficando em menor número, menor, menor, até de se acabou. Hoje o ferreiro conserta panelas na feira.

O Ferreiro diz a Januário que há cavalos nas cavallhadas, longe do centro da cidade, mas que há uma festa, num lugar desconhecido da cidade, onde há cavalos e seres fantásticos. É o ‘folguedo’, nele se entra por uma portinhola que fica embaixo do viaduto do Chá.

Os pais de Januário vivem no morro, na favela, onde não se paga aluguel, ‘E se morrer, já estou pertinho do céu’⁹⁰. Eles andam e carregam a armação de uma janela, e no princípio uma porta que pode ser deslocada (o Ventoforte trabalha com portas e janelas móveis desde sua criação)⁹¹.

Logo no início da peça uma ventania leva a casa dos dois.

⁹⁰ Parte da letra do samba Opinião, do compositor e sambista Zé Ketí. Essa música era a trilha dos pais de Januário.

⁹¹ Veja abaixo um intertítulo que faço para falar um pouco sobre depoimentos de Ilo sobre as janelas e portas, sobre o Teatro do Averso e sobre o improviso em nosso grupo.

Figura 26: Folheto da peça “Labirinto de Januário”

Depois de fazer a leitura das primeiras cenas escritas, os papéis escolhidos pelo diretor começaram percorrendo os espaços do Teatro Ventoforte. Um parque grande, com muitos gramados e três galpões, algumas moradias ateliers. Há um coreto no centro do terreno, um estacionamento nos fundos. A umidade do terreno de parque faz com que seja úmido o ano todo.

Caminhamos buscando cheiros, cantos, horizontes em que reconhecêssemos nossa pessoa, nossa história vivendo dentro desses personagens.

É um dos ‘operadores’⁹² mais potentes que já vi para os improvisos. Uma espécie de ‘história própria’ como operador de uma brincadeira, um improviso brincando com sua memória de vida.

“Quando você está no palco você é toda sua história, é tudo que seus antepassados dançaram, cantaram, falaram ao vento. Quanto mais você se lembrar melhor será você em cena, mais presente”. Ilo Krugli, durante conversa em casa, no Teatro Ventoforte. Cada ator pega a cada dia, um pedaço do texto escrito pelo diretor, e vai criando a cena na hora.

6.2 O que é o teatro do Averso; como se dá um pouco do improviso na linguagem do Vento

Farei um ‘parêntese’ para falar um pouco sobre essas portas e janelas. Sobre o improviso nas peças do Vento e sobre um dos sonhos teatrais que Ilo confessa não ter conseguido dar continuidade. Esse recurso cênico, de caminhar pelo cenário com portas e janelas, se parece com o que Ilo Krugli chama de ‘o teatro que não pude desenvolver’. É o teatro do avesso. Ele foi feito ainda em algumas cidades da América Latina.

Tem a forma de improviso, como algumas montagens de Ilo. Como se nos separássemos em duas ou três turmas. Cada ator com parte do público que veio assistir. Colocássemos um desafio simples, como atravessar o rio. E juntos começássemos um improviso cantando, com cenas lembradas e criadas, e esse desafio é nosso caminho. O resultado costuma ser horas de improviso. Não cheguei a participar dessas peças, conheço apenas pelos relatos.

Bem, o ‘teatro do avesso’ como nomeou Ilo em um café da manhã, era um teatro em que ele e Pedro, seu principal parceiro de vida durante a viagem pela América Latina. Pedro Domingues é autor de parte do legado deixado por esse grupo, que nessa época chama-se Cocuio, no Brasil. Ele e Pedro começavam a

⁹² Para improvisar bem é necessário um bom operador. Uma vez treinado nele você terá liberdade para improvisar com eficácia, com precisão, com beleza, esses ensinamentos vieram de profissionais do improviso no Teatro de São Paulo muito premiadas como Cristine Paoli Quito, Gerogette Fadel e Maria Thais Lima Santos.

peça com uma ‘empanada’, mais conhecida hoje como um cenário pequeno, dobrável, usado em peças para crianças ou de bonecos.

Logo “após a peça começar um deles se olhava para trás e avisava ao outro que haviam esquecido ‘deles’, que estava ‘ali atrás’”. Bem, a solução era virar, devagar e durante uma cena falada, a empanada para que esse público imaginário possa vê-la em primeira mão. E a peça toda se dá assim, sempre tendo como improviso o principal operador.

O público assistia, assim, a peça toda direcionada a outro público, e podia ver de forma mais real os atores à frente da empanada, dos bonecos. Esse é um método de Ilo, de ator se confundir com o boneco, falar com ele, de fazer dele menos, no sentido de que ele pode ter uma carranca vinda das artes populares, de bonecos típicos de nossa parte do continente, como aqui seria o mamulengos.

Mas eles também vão se desfazendo, até virar um pedaço de pano, até virar sua própria mão. A ideia é de que a poesia te mostre que não há boneco. Há um portal e ele leva até a poesia de sua mente, da memória de cada um e, principalmente, de uma memória universal. Nesse terreno recados podem ser dados, metáforas podem ser feitas com eficácia.

Lembro-me que algumas vezes Ilo, durante uma refeição, pegava um talher e dizia:

Olhe essa colher, preste atenção nela. Se olhar com cuidado cada movimento seu traz uma forma, cada luz que bate nela forma outra imagem. E de repente seus olhos veem movimento nela, veem sombra, veem rostos e ela pode ficar triste, ou feliz. Agora pegue a colher e aumente isso, e faça todos verem também. Não um teatro cabeçudo, mas um teatro brincante e essencial. Essa escola vem de longe.

Lembro que o improviso é algo muito usado nesses anos, por todos os grupos de teatro. Porém o interessante é que cada um utiliza de uma maneira diferente. O improviso é exatamente não fazer do nada, mas ao tempo isso, porém tendo um operador forte. Alguns profissionais usam a dinâmica corporal como o princípio de um improviso, e um repertório de fisicalidades e ritmos estarão presentes e conduzirão o improviso. Mas no Ventoforte o operador é a imaginação.

6.3 A maturidade do Clariô e a peça “Severina: da Morte à Vida”

O Clariô, da cidade de Taboão da Serra, na região metropolitana de São Paulo arregimentou, desde a virada do século. Gente e características que o fizeram

incomuns. Foi criado por três mulheres: Naruna Costa, Naolana Lima e Martinha Soares (houve e há outros artistas importantes, porém as três são emblemáticas na história e na ‘face’ do grupo hoje). Elas trazem consigo não apenas a negritude, mas o hibridismo de cores que reflete a periferia; elas fazem teatro de pesquisa, cantam e tocam, compõe músicas, têm um grupo que canta com grandes cantantes em São Paulo: As Clarianas.

O Espaço Clariô faz uma militância artística. Traz vários grupos de cultura periférica, de cultura negra, jovens que despontam com grandes talentos, mas pouca visibilidade, mestres de cultura popular. Trazem também cantores como o paraibano Chico César. No Espaço Clariô se comemora a vinda do ano, quando negros dançam dança contemporânea e Africana, quando se canta como em folia de Reis, quando africanos radicados no país declamam poesia.

Enquanto fazem o teatro popular participam também de grupos de manifestações populares, trazem o popular par si e para seu espaço. Fazem televisão também. Novelas, séries em grandes redes de TV. São respeitadas de vários lados. “As meninas são muito boas, fazem um trabalho forte, lindo”. Essa frase é de Raquel Trindade, filha do poeta Solano Trindade, criadora do Teatro Popular Solano Trindade e das mais respeitadas mestras do teatro e da cultura popular. Raquel morreu durante essa pesquisa.

Até ali vínhamos correndo atrás, de algum lugar, de alguma coisa. Fazer para o outro, entrar em cartaz em lugar tal. Isso gera um movimento: Do outro pra gente. O que o outro quer? O que o outro precisa?

É claro que sempre vai ser para o público, mas entendemos que o nosso público talvez não seja esse. É preciso fazer a partir da nossa própria experiência, da nossa própria história que nunca é contada, na escola por exemplo. O hospital (*Hospital da Gente*, primeira peça do grupo e que trouxe grande sucesso e levou boa parte da categoria teatral e do público para esse bairro em Taboão da Serra, para ver uma peça toda feita em uma favela reproduzida, itinerante, cheia de música, cheia de periferia) Trouxe essa originalidade porque a gente buscou em casa, com as coisas de casa, os elementos que a gente queria, sem precisar ficar com ansiedade de quem ia querer ver, abrir a casa. Eu me lembro de que o Marinho (Mário Pazini, diretor da peça) dizia isso: A porta do Clariô tem de estar sempre aberta, mesmo que a gente depois convide para sair, mas ele sempre tem de estar aberta. Naruna Costa, em entrevista (2018).

O *Hospital da Gente* foi o primeiro trabalho do grupo, segundo Naruna foi o que trouxe a maior originalidade da trupe, a essência do Clariô nasce com o *Hospital da Gente*, mesmo que o grupo já tenha trabalhado junto antes. Essas pessoas tornam-se um grupo com o desafio dessa montagem. Quando o grupo decide falar

de sua própria cidade, de sua própria situação e de uma massa chamada periferia tem início a busca de identidade por meio do fazer teatral.

“Mas que sinto que só pelo fato de termos como ponto de chegada a nossa própria Geografia, foi a nossa raiz, espaço, que fez com que a gente tentasse entender a partir de nós mesmos uma linguagem possível”.

Figura 27: Cena de ‘Severina: da Morte à Vida’, na foto os atores Washington Gabriel e Naolana Lima

Só que a gente estava em casa, e é uma jornada assim: Quando a gente olha da periferia para trás, da gente para os ancestrais, é uma busca que não tem caminho e não tem fim e não tem fim até hoje. Ai esse foi o momento que fomos atrás das canções da minha mãe. Ela traz esse registro da história nordestina, do povo retirante no Brasil, o meu pai a cultura negra, a pós-escravidão, a formação da periferia, então dissemos isso: A gente quer falar da gente, mas a gente mesmo é o quê?

A gente é a nossa ancestralidade, e isso deu força, de falar assim: caramba! É tão bonito o que a gente é. Ao mesmo tempo é tão político. Não aprendemos isso na nossa escola e podemos usar isso para juntar tanto material para ser debatido, porque não estamos falando do que está colocado para nós, estamos buscando outras coisas. Então não dá para buscar outra dramaturgia de alguém que nem é do nosso país, para uma pessoa que não tem nada a ver com a nossa história. Daí não estaremos compartilhando nada, estaremos reproduzindo, de forma estranha

Diferente de alguns grupos que elegeram uma militância, de determinada etnia, como a negra, ou de determinada técnica artística para chegar a seu objetivo,

a militância do Clariô foi a periferia. Logo, ao abrir suas portas o grupo recebeu o inesperado: Instrumentistas, dançarinos, pesquisadores e poetas. Mas tudo com a marca periférica. O que isso significa?

No caso do Clariô, quando se assiste aos eventos que trazem sempre grupos ou artistas ‘amigos’ do grupo, é como uma comunhão na busca pela identidade. Por um passado inexistente ou roubado, a busca por uma memória que está em cantos escondidos pela migração apressada e pela busca por sobreviver às rupturas que trazem a viagem ou a estada nas periferias.

O grupo teve um primeiro trabalho muito bem aceito pela crítica e por vários públicos de teatro, como foi o Hospital. É incrível, mas também, depois, a gente fica pensando assim: Meu deus! Será que vou conseguir fazer de novo isso? Será que precisa fazer de novo? Pensar que nossa luta é também o nosso ofício, talvez tentar sobreviver disso, talvez ter o nosso próprio repertório e importante, para casa continuar tendo a casa visitada, aí passamos pela peça ‘Urubu come carniça e voa’, quando tentamos tirar esses fantasmas e montar um espetáculo.

Mas até aí eu ainda não tinha dirigido quando chegou o espetáculo ‘Severina: da Morte à Vida’, que é o terceiro. Primeiro que foi uma bola que caiu na minha mão, com a ida do Marinho. Eu senti todo mundo senti que a bola ficou na minha mão mesmo. Eu já fazia um trabalho de direção, assim nos bastidores, mas nunca assumido, e então eu tinha a responsabilidade de dirigir no grupo Clariô. Naruna Costa, em entrevista (2018).

A trajetória do grupo é curta. Em fevereiro de 2008 o grupo estreava sua primeira peça. Hoje são dez anos de caminhada. A peça da qual estamos falando é feita a partir de um apanhado de contos do escritor pernambucano Marcelino Freire, famoso por ter ganhado o prêmio Jabuti de Literatura em 2006 com o livro *Contos Negreiros*.

Assim como o Clariô, Marcelino escreve em São Paulo há vários anos sobre um universo de pessoas que representam uma massa da periferia. Como argumenta o mestre em letras vernáculas Francesco Jordani Rodrigues de Lima.

*É possível exibir e camuflar, cantar e silenciar, cuidar e açoitar ao mesmo tempo? Sobre quantas contradições permanece a problemática do negro e dos trabalhadores pobres na história do Brasil? Como pudemos reservar aos miseráveis somente os cantos da injustiça social, os becos das favelas, os quartos dos fundos, as marquises, as bocas-de-fumo, os cárceres e os barracos, enquanto seus cantos pouco ecoavam, abafados pela mordada da violência, pelo tapa do preconceito, pela inocuidade da imagem comercializada, estereotipada e massificada que tanto nos divertiu à custa da fatalidade dos bons selvagens, das pretas velhas, dos malandros e meretrizes, dos sambistas e mulatas, das *funkeiras* e MCs – todos a requebrar para nós seus corpos flagelados?*

*Não resta dúvida de que na memória brasileira a figura do negro geralmente é mais corpo que mente, mais gingado que palavra, mais silêncio que expressão. É contudo, com franca oposição à brutalidade desse cenário que a marginália canta e vive seus mais profundos desencantos em *Contos**

negreiros, de Marcelino Freire. Desafia e desmistifica o estigma da negritude passiva, pacífica e naturalmente feliz. Francesco Jordani Rodrigues de Lima, artigo *Cantos e cantares em Contos negreiros*, de Marcelino Freire, (2007), p. 2.

O panfleto da peça é a voz cantada das atrizes. Ele diz: Catadas dos cantos/contos de Marcelino Freire, trabalhadoras do Brasil abrem as portas dos seus barracos para revelarem à que vieram, qual o seu papel, seu lugar dentro de uma estrutura caótica e desigual. Sem drama, não há o Drama. Figuras tão conhecidas como a mendiga, a bêbada, a prostituta, a velha, a mãe ou a dona de um boteco de uma Favela Fênix quaisquer dão luz às perguntas apagadas do nosso questionário a respeito do que está acontecendo. O que está acontecendo? O que você faz com a fome? Tem remédio?

Em 2014 houve a morte do diretor e um dos criadores do grupo, o militante da arte na cidade de Taboão de Serra, Mário Pazini. A partir daí a direção ficou nas mãos da atriz Naruna Costa, que fazia esse trabalho de forma mais amena.

Segundo a atriz, o que foi primordial foi lembrar justamente de voltar para traz, não pensar na frente, não pensar o que significa o público que vai ao espaço, ou o que o Clariô representa, ou para onde se está indo fazer.

Eu fui lá para trás de novo, e lembrei-me do encantamento, por exemplo, que eu tenho com a máscara, com os bonecos, com animação, que isso já existia em mim desde muito tempo, inclusive com pessoas que trabalharam com o Ventoforte, o Paulo Farah. Foi um dos meus primeiros professores de teatro, aprendi a fazer bonecos com ele, de ver as peças do Ventoforte. Eu lembro que parecer que meu coração se abria então esse encantamento poder experimentar isso, e livremente, sem ter de cumprir a responsabilidade da estética do Clariô, pensar sobre isso. E os encontros foram acontecendo. Foi à primeira vez também a criamos a dramaturgia, o que não fizemos com o Hospital ou com Urubu, quando eram poesias, ou crônicas ou contos que nós adaptamos. Fizemos um dramaturgismo, mas este texto nós criamos, usamos o “Morte e Vida Severina” como a metáfora, quando a gente leu eu pensei assim: Nós podíamos continuar essa história pensando de traz para a frente, o caminho de volta do Severino, O que ele reencontraria se ele voltasse do caminho que ele fez? Já que ele fez toda essa trajetória para chegar ao cemitério lá em Recife e entender que ele fez o caminho da própria morte. Se ele volta para casa dele, e reencontra, já com essa consciência, o que acontece? Naruna Costa, em entrevista (2018).

O grupo começou a investigar e descobriu que estava falando exatamente de identidade, e começou a desenrolar sua busca a partir de suas próprias identidades, descobrindo, identificando, a partir do espetáculo. O que é a população negra? O que é o povo periférico? A mulher preta, o homem negro, que virou uma massa que já não existe, que deixou de ser sujeito, ou talvez nunca tenha sido

nesse país, na nossa geografia nunca tenha sido. A história pessoal não interessa a ninguém, mas no coletivo ela significa algumas coisas. Como força de trabalho, ao mesmo tempo a força do sagrado quando se junta.

A busca passou pelo gosto pessoal de cada integrante da trupe, e o grupo chegou a um lugar, onde se passa a peça. O palco está coberto de terra, Severino cava. É coveiro, seu chefe, até então apenas uma voz, diz que ele não pare, não reflita, não faça pausas. Ninguém pode ficar parado!

De dentro de uma das covas algo se mexe. De repente salta uma mulher, que não fala que dança que acompanha todo o caminho de Severino a partir dali. Em busca de um caminho, de sombra, água e comida Severino encontra um militante político pela reforma agrária, uma fazendeira, uma 'figura', espécie de entidade, um fiandeiro que dia a vida. Encontra um urubu corifeu. Encontra figuras que são bonecos com cabeças muito grandes, ou com duas cabeças. A peça tem início com uma cantoria, de vida, de morte, como nas manifestações populares. Severino segue por essa terra, que embora pareça a ideia que temos na cabeça do deserto, do sertão, do agreste. Enfim, não é exatamente nada disso, e todos esses lugares ao mesmo tempo.

Figura 28: Cenário da peça "Severina: da Morte à Vida"

Então foi um mergulho assim... Eu não tive medo de colocar nenhuma descoberta, e não tive medo de colocar nenhuma delas, como as três velhas que tecem a vida. Elas estão em várias mitologias, e trazemos de uma forma que é nossa, com aquelas máscaras. As rendeiras, fiandeiras, a própria Severina, essa figura feminina que brota da terra e que não quer papo com ninguém. Mas ela vai fazendo um caminho que vai em direção à morte, que é o caminho que o Severino faz no "Morte e Vida", mas para apresentar para ele que essa figura invisível precisa morrer. A gente tem que ter uma... A gente tem que acontecer no mundo de outra maneira, mas não ficar mais a serviço das estruturas. Talvez a gente sendo parte da estrutura, a gente é um dos pezinhos, ou de repente essa massa inteira está sustentando essa estrutura, se abandonar ela caia. Então é isso que ela faz.

Essa coisa de voltar ao passado, lá para traz, é porque eu acho... acho não, está tudo lá. O que tem pode até ser bem menor do que o que já teve, então é impossível ignorar. E a gente aqui, que tem essa cor, essa cara. As gentes desse lugar, a gente tem muito pouco do que foi. A gente não tem a nossa história, a gente não sabe de onde a gente veio isso é muito triste. Se eu imaginar que a minha história com meu pai termina com minha avó, pensar: sua avó foi uma índia laçada, isso mata toda..., então essas marcas são muito doloridas, por outro lado elas ampliam o imaginário para um campo que me leva para a África, por exemplo, que é um continente imenso e que eu posso ser qualquer coisa de lá. Então me aproxima de uma ancestralidade até maior. Naruna Costa, em entrevista (2018).

Para o grupo, a busca pela identidade pessoal não é algo que limita, pelo contrário, tentar buscar as referências com as quais cada um se identifica. De uma forma até mais viva, mais física, assim o Clariô chegou a descobertas importantes em 2017, ano da estreia da peça *Severina: da Morte à Vida*, sempre no mesmo

pensamento, o de não ter obrigação de ter respostas certas para ninguém, ou para determinado alguém, ou para esse alguém que está no mesmo tempo que de busca que o grupo.

Entre as reflexões desses artistas, se houvesse resposta para qualquer uma dessas perguntas. Essenciais, sobre origem, memória, não seria uma situação tão complexa como a que está. Assim, o objetivo dessa poética é de identificar as perdas e apresenta-las. É aí onde a metáfora do Clariô ganha, onde ela vive e respira.

Bem, eu fui muito bem recebida pelo grupo. E fórmula é impossível ter, ainda mais quando se trata de um teatro que não tem essa forma do teatro político comum. Um modo, uma cartilha, um vocabulário. Mas ele tem essa responsabilidade política. Estamos tentando fazer uma arte que dê conta de representar – no sentido de representatividade, ou seja somos nós que estamos fazendo. Colocar as nossas inquietações, como pessoas e como lugar, Geografia, como corpos políticos, as inquietações atuais, da nossa cena, não tem como ter fórmula, pois tudo isso é vivo e está acontecendo agora, então como vamos sempre começar do mesmo lugar, se a roda tá girando, e não considere como estou hoje, é ir pelo modo 'branco', Que não tem a ver com a gente, isso em tudo, é como pensar as ocupações ou as favelas. Como eles nascem não dá para todas as casas começarem da mesma forma, as fundações serem iguais, porque é diferente o terreno, o espaço, as vielas, são impossíveis ser igual, ou seguir qualquer fórmula. Tem que considerar aquele campo, naquele lugar, a textura, a quantidade de água, sabemos que queremos iluminar, mas como faremos o caminho porque é tão difícil e é a gente mesmo que vai fazer, pois essa é uma característica do Clariô. Tudo é a gente que faz todas as coisas mesmo. E todas as coisas que a gente quer ter a gente tem, mas é a gente que faz, então vai ser do nosso jeito.

A lógica do grupo de criação de sua poética, e de tudo que está em seu entorno é de apropriação do que é feito. Se parece com de certa maneira com o pensamento 'decolonial', a produção de conhecimento é feita pelos próprios artistas, não há um ensinamento importado, pronto, preparado, os profissionais se aproximam, se 'agregam' ao grupo e o resultado é algo sempre feito da maneira e próxima da vontade do grupo. A música é feita pelos próprios atores, com músicos agregados.

Se a gente quer ter música aí vamos fazer, queremos tocar um instrumento então vamos aprender, então não vai ser daquele jeito que é, vai ser do nosso jeito porque vai passar pela nossa experiência, pelo nosso corpo, pelo nosso tempo de aprendizagem, e pelas condições que temos para executar. Mas a gente vai ter, os nossos bonecos, a nossa dança, a nossa música. E a direção é a mesma coisa, somos nós que vamos fazer que vamos considerar o que precisamos.

O grupo costuma fazer um balanço e ver o que tem às mãos antes de cada empreitada, quais as condições de colocar esses elementos (dança, interpretação,

bonecos, música, dramaturgia) em funcionamento. Os integrantes do grupo se conhecem há muitos anos. Nesse cenário, a direção de *Severina: Da Morte à vida* usou do conhecimento da história de cada ator. Como uma direção pessoal, feita para o ator também como um amigo conhecido.

O grupo tem muitos anos e um convívio de muitos anos. Então dirigir ele não é dirigir qualquer pessoa. É dirigir alguém que você conhece tudo. A família, a história de vida. Há muito tempo, como não considerar isso numa direção. Não é alguém que você está conhecendo agora. E que também pode ser, mas vai ser de outra maneira.

6.4 A Cultura popular na formação da poética e do discurso do Clariô

Uma das transformações do grupo foi o contato com a manifestação do Bumba meu Boi e com brincadeiras, como as de Cacuriá⁹³, a cultura popular foi, e é muito importante para desde a criação do Clariô. Exatamente porque o grupo busca seu passado, o que está 'lá atrás'. Primeiro levando-se em conta todas as figuras dos encantados, dos bonecos, as cantorias, o grupo usa a figura das encomendadeiras⁹⁴, o catolicismo popular, a cultura de terreiro, os folguedos.

Todas as brincadeiras elas dialogam muito com vida e morte, impressionante, como tem... Os missungos, que já são de outra região, mas tem dança, canto, tem bonecos, tem figuras, não são brincadeiras que são soltas do sagrado, e aí era uma oportunidade de trazer profundamente no Severina, coisas que são apontadas no Hospital e no Urubu, porque o tema (sagrado, vida e morte) é propício para que essas manifestações elas venham. E esse é o momento que o Catarina entra, com toda essa referência. Ele vem como um agregador, mas não com essa intenção de 'trazer uma formação', ele foi se aproximando do Clariô e nós dele, quando vimos ele já estava totalmente enfiado, mas trouxe coisas específicas do conhecimento dele, dos dramas, das estruturas musicais, as danças, as referências de Cavalo Marinho, não exatamente está lá o Cavalo Marinho, mas tem um caminhar, por exemplo, que traz, ou como os Caretas, que é bem presente.

Porém a opção do grupo é de 'teatrar' a linguagem do folgado, não o trazer para a peça, mas trazer sua imagem. Brincar com os elementos do folgado em cena. Não entrar na manifestação, mas trazer as figuras dela para a cena. A forma de teatrar, de conjugar os elementos da manifestação também faz parte da criação

⁹³ A Brincadeira de Cacuriá nasce da Festa do Divino no Maranhão, quando as Caixeiras do Divino (apenas no Maranhão são mulheres que tocam ao Divino) fazem sua festa, ela tem como encerramento as brincadeiras de roda de Cacuriá, a dança de cacuriá é um passo no qual se caminha e se move o quadril, pisando sempre no toque mais forte da baqueta na caixa do divino.

⁹⁴ As encomendadeiras, embora existam em todo o país, são mais populares na Bahia, onde há grupos que tiveram seus cânticos gravados em estúdio. Como é o caso das Encomendadeiras de Almas de Correntina, na Bahia.

da poética. Muitos grupos têm se deparado com o desafio de trazer seu encantamento com o popular para dentro de sua poética teatral. A opção do Clariô: De trazer a manifestação que emerge de uma memória pessoal, da história de cada um, o que se busca no seu passado e com o que nos deparamos ou olhar para o folguedo popular.

O Clariô não faz uma militância no sentido de ‘riscar o chão’ em nome da cultura popular. Pelo contrário, o grupo traz o mesmo hibridismo que existe nos próprios folguedos. Um hibridismo, uma relação com a realidade, com o que acontece nas ruas, com a Internet, com as notícias sobre a política no País. Quem está mais próximo das manifestações populares sabe seu grau de hibridismo. É o de transitar e ‘estar’ na cena contemporânea, de transformar-se mesmo sendo algo solidificado e mais antigo. De olhar para a realidade e traduzir para sua manifestação sempre. Segundo Naruna, o Clariô mistura as matrizes de conhecimento, as técnicas das escolas de teatro com o ensinamento da manifestação popular, para construir sua poética.

A gente a desloca e coloca lá, isso cria uma abertura que a manifestação fica até maior. Porque de repente você vê um careta andando no cenário, então é super-recheado, o espetáculo tem muito disso, por ser sertão também. Pela figura do Severino ser uma figura que nasce no Nordeste assim, lá na concepção, no espetáculo a gente não localiza, mas o nosso deserto é o Sertão nordestino. Então foi inevitável, a gente foi trazendo, mas de uma forma bem despretentenciosa, sem querer fazer uma aula de cultura popular, ou as referências X de tal cultura, a gente foi capturando. Isso aqui serve, o canto do boi serve, as encomendadeiras servem, um grande caldeirão. Ai também as figuras míticas como as fiandeiras, que também aparecem na cultura grega, mas também serve, a imagem que elas trazem é cheia de búzios, tem uma ancestralidade muito mais ligada à África do que à Grécia, mas a metáfora serve, ela pode estar à serviço, então a gente traz. E é uma mítica que se repete também em outras culturas. Tem na cultura indígena, da cultura africana propriamente dita – o corpo da Severina, das danças da guiné – mas sem localizar, então como é um lugar ‘que não existe’ ele cabe tudo e ele é o que a gente é, ele diz todas as referências que a gente também teve. É isso, eu não posso negar que eu estudei na EAD, assim como as referências que minha mãe traz de cantorias. Eu não preciso negar uma coisa trazer a outra.

6.5 O jovem mestre Cleydson Catarina e as habilidades em torno do “Drama de Quintal”

Assim como o uso grupos como o Clariô, Ventoforte e Cupuaçu para falar de toda uma geração de artistas, uso o artista cearense radicado em São Paulo,

Cleydson Catarina, para falar de artistas que chegam pela periferia da cidade e trazem a sabedoria de folguedos mais ligados às matrizes teatrais. Caso do drama de quintal.

Esse estilo de teatro, de drama, são cantigas, histórias cantadas, que provavelmente têm origem ibérica e que o povo brasileiro foi também transformando, profanando e trazendo para dentro dele os personagens reais do Brasil.

Um dos mais tradicionais dramas de quintal é a história de dom Jorge e Juliana (Dom Jorge vem avisar que, embora ame Juliana, vai se casar com outra mulher. Durante a cantiga, Juliana pede licença para buscar um cálice de vinho que tem guardado para dom Jorge. Ele bebe e tem a vista turva. E o drama vai ter um final misterioso) são cantigas cantadas em festas de família, de algumas famílias como a minha.

Me lembro quando nas terras da minha tia íamos colher café. Depois da colheita havia o ensaio, que era ela cantar e nós repetirmos. Depois íamos encenar as cantorias. O Drama de quintal também é o drama de circo, também é o drama de terreiro, o drama de reisado. Ele transita e nele, em princípio com personagens mais tradicionais de origem ibérica, foi aos poucos falando de negros, de índios, de matutos. Cleydson Catarina, em conversa durante ensaios com esse pesquisador.

Figura 29: Catarina em cena, misturando os dramas de folguedos ao teatro popular

Há muitos dramas famosos, segundo Catarina, e são histórias cantadas geralmente por mulheres e crianças, os homens apenas tocam os instrumentos. Eles acontecem em festas, em enterros, no que se pode chamar de legítima ‘manifestação popular’.

Na minha família é muito comum sair para conversar na calçada com as vizinhas. Nunca comer sozinho. Dividir a comida, não exatamente por não ter, mas para compartilhar a comida e a conversa. É comum fazer bastante comida nessas famílias, como a minha, dividir, conversar no quintal, na calçada, dar risada, isso sempre, e o que acontece é que nas festas é a continuação disso. Isso é a manifestação popular, é conversar, dividir, compartilhar. Por isso o drama de quintal nasce nas festividades mais simples, no quintal das famílias”. Idem.

Essa brincadeira, o drama de quintal acontece há muitos anos, talvez há séculos, ela vai se transformando e migrando. Há outra história tradicional que é feita dentro dos reisados: O drama de jornada do pastoril. Nela, uma das guerreiras que usam o cordão azul mata a contramestre dos príncipes que usam o cordão encarnado (vermelho). Ela é presa pelos guerreiros do cordão encarnado, mas um anjo a liberta e a perdoa. Essa história é semelhante à da Cavalhada, outro folguedo feito com cavalos e muito popular aqui no estado de São Paulo, no Interior, onde a tradição dos folguedos ‘caipiras’ mantém a tradição.

Na Cavalhada, príncipes ‘louros’ lutam contra príncipes ‘mouros’, o os vencem, e cortam suas cabeças. Essa dramaturgia vem da imposição da igreja católica, mas vai se transformando, se profanando do decorrer do tempo.

Segundo Catarina, essas histórias mais tradicionais dos dramas cantados, migram dos quintais para o circo, para os terreiros, para dentro dos folguedos. Ele cita que na Umbanda, entidades como a Pomba Gira, por exemplo, cantam uma versão modificada do drama de Dom Jorge e Juliana.

6.6 O teatro como opção de folguedo

Hoje uso meus conhecimentos em São Paulo para brincar alguns folguedos, mas como não temos muitas vezes toda a estrutura do que são aquelas brincadeiras. Eu as utilizo de forma apenas a brincar com várias delas dentro do teatro popular. Hoje, meu folguedo é o teatro popular. Cleydson Catarina, durante entrevista.

O Ceará, assim como outros estados daquela parte do país mais à região ao nordeste do país, traz suas matrizes de teatro de rua dentro das brincadeiras

dramatizadas. Um exemplo marcante de como transformamos as festividades vindas da península ibérica em festanças popular⁹⁵.

É o carvão no rosto dos personagens, dos palhaços, as máscaras pretas com contornos de olhos e boca coloridos ou como tecidos de chita ou chitão colorido.

O carvão é essencial, ele traz a ancestralidade, ele traz a memória dos antepassados. Isso é tão importante quando perguntar a você mesmo: Você é brincante de quê? O que sua ancestralidade dançava, que brincadeira traz tua memória. Eu, em minha etnia, acredito que não dançava danças como o jongo por exemplo, mas sou apaixonado pelas congadas e pelo maracatu".
Idem.

Catarina, em São Paulo há cinco anos, começou a trabalhar com os grupos de teatro que dominam a cena teatral paulistana desde que chegou. Quando foi atraído pelo fazer teatral do grupo Clariô, na periferia, na cidade de Taboão da Serra, ao mesmo tempo foi chamado para fazer os figurinos da Cia. dos Inventivos, do Coletivo Negro entre vários outros grupos, para fazer adereços, figurinos, compartilhar com os atores suas técnicas do drama de quintal.

Importante dizer que a passagem desse tipo de sabedoria, que vai desde cantigas, o nome dos mamulengos (bonecos tradicionais do sertão brasileiro), a forma como eles se mexem, seu temperamento, a dança que acompanha as cantilenas, a criação de bonecos com diferentes materiais, enfim, são feitos como forma de agregar ao processo teatral já instaurado e não como forma de trazer uma técnica externa.

CRIAÇÃO DE UMA AULA DE CONHECIMENTO COMPARTILHADO COMO DESDOBRAMENTO DO MESTRADO.

IMPROVISO V

Às vezes, quando gosto muito de um livro, sei contá-lo meio que inteiro, do início ao final. Isso aconteceu com muitos na caminhada, como *O Apanhador nos Campos de Centeio*, como *A Metamorfose*, *O Aleph* e outros. Já alguns livros são tão fortes que uma parte apenas já é toda uma história. E encantam pessoas em

⁹⁵ Cf. José Ramos Tinhorão, *Cultura Popular: temas e questões* (nova edição revista e ampliada), Rio de Janeiro: Editora 34, p. 17.

diferentes momentos de suas vidas, é o caso de *Fábulas Italianas* de Ítalo Calvino, *Cem Anos de Solidão* de Gabriel Garcia Marques, o *Zaratustra* de Nietzsche, enfim.

Um dos primeiros livros desta pesquisa foi *Os Palhaços de Cara Preta*, de André de Paula Bueno, um colega da cultura popular aqui de São Paulo. Há uma parte neste livro que remete a outros dois: *Matronas e Mandonas* e *Mulheres Fortes*, não são livros exatamente, são capítulos de estudos, muito preciosos, sobre mulheres em determinados tempos da história do comércio de escravos da África, para Portugal e para o Brasil.

Nos rios que faziam um caminho do tráfico negreiro, por regiões nas costas da África e em povoados próximos dos principais portos de Portugal, houve mulheres que administravam hotéis, prostíbulos, comércios de vários produtos de viagem, já que os barcos, ou navios que faziam o tráfico viajavam muitas vezes o mesmo caminho. Formavam como que cidades pelo trajeto. Criou-se aí uma sociedade e suas características: O comércio de bebidas, de mulheres, a hospedagem. Essas mulheres que detinham comércio e outros estabelecimentos ficaram conhecidas como mulheres habilidosas, fortes e bravas, com quem não era sábio brigar.

Bem, essas mulheres, amantes de portugueses viajantes que lhes deixavam algum comércio de herança, ou que cresciam como administradoras por sua própria eficácia no ofício. Havia outras mulheres assim, com fama de fortes, perigosas. Eram as mulheres mestiças que estavam nas cidades como Lisboa, Cidade do Porto, Madri, trabalham nas casas ou transitavam pela cidade, sua 'magia' era temida. Na verdade, apenas uma habilidade e religiosidade ancestral trazida de sua cultura.

Essas mulheres, com quem não se devia discutir ou brigar, são tomadas por André de Paula Bueno como a personificação de Catirina, a palhaça do auto do Bumba meu Boi maranhense. Catirina é uma mulher corpulenta, com muita força. Grávida, convence seu marido, um escravo forrado, a roubar e matar o boi mais premiado e mais querido do amo, o dono da fazenda. Ela manda que ele faça, e este não vê saída. Várias representações de Catirina em autos de Bumba meu boi no país mostra diferentes formas dela convencendo seu marido. Para André, Catirina representa aquelas mulheres.

Em uma confraternização de final de espetáculo, eu contato partes do livro aos outros atores. E uma hora disse: É isso! Catirina representa um momento social

da formação da mulher brasileira. E Ana Maria Carvalho, colega de elenco, dá risada baixinho, se divertindo. Pergunto porquê e ela responde:

“Juan, Catirina não é a mulher de um tempo, Catirina é um estado de ser mulher. Toda mulher é Catirina”. A partir daí começa a criação de uma aula, que mostra o conhecimento partilhado como resultado deste mestrado.

A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO PARTILHADO EM AÇÃO, EM AULA

Essa aula foi criada como forma de iniciar um processo em que fosse possível trazer o conhecimento de fato para outras pessoas, de forma compartilhada. Então eu, pesquisador e aprendiz de brincante, e minha amiga e colega de teatro Ana Maria Caralho iniciamos a proposta de aula. Intitulada *A teatralidade do folguedo popular na metrópole*, ela foi dada pela primeira vez em dois dias em fevereiro de 2017, no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, em São Paulo.

Figura 30: Divulgação de aula no CPF Sesc

O Diversitas USP também recebeu este curso. Ele respeita a forma de ensinar de cada ensinador: A forma de narrar os ensinamentos lidos, ou observados por este pesquisador, assim como a intuição livre da mestra Ana Maria, como falar

de memória, porém ensinando a bordar, que é uma das formas de buscar memórias na cultura popular. Ou falar da própria história de sua vida como mulher negra, como uma das primeiras mulheres a conseguir compor dentro da comunidade, da brincadeira do Bumba meu Boi. Dessa forma entrecruzamos Walter Benjamin, Georges Didi Uberman, Mario de Andrade, com formas de ensinar vindas de dentro do quintal, do folgado.

Essa pedagogia passa pelo sentir, pelo fazer e pelo brincar, ao ensinar ou falar de algo que não está totalmente em nossas mãos, mas na memória de quem ouve, além disso, algo que não pode ser comunicado apenas com as palavras.

Trata-se aqui de colocar em prática uma das disciplinas ministradas no Diversitas, pela busca de novas legitimidades. Essa disciplina que trata de *Conhecimento, compreensão e novas legitimidades*, ministrada pelos professores doutores Eucenir Fredini Rocha, Gilson Schwartz e Marcelo Arno Nerling. Dentro deste conceito estão outras formas de ensinar.

<https://www.youtube.com/watch?v=J3WHpxjRmFI>

Figura 31: Divulgação de aula do Diversitas USP

Curso

A teatralidade do folguedo popular na metrópole

Ana Maria Carvalho, uma mestra de brincadeiras de boi, de quintal, de rua, de cantorias, bordados e atriz do Teatro Ventoforte há mais de 20 anos. Um curso espetáculo feito junto com o público e que entremeia, na forma de produção partilhada de conhecimento, a pesquisa de mestrado de Juan Velasquez, ator do Ventoforte e participante do Bumba meu Boi (Cupuaçu), do Cavalo Marinho (Boi da Garoa) e de estudos na Cia Brasilica.

Uma conversa que desenvolve o conhecimento acadêmico junto do conhecimento de quem realiza o acontecimento teatral e o evento de forte teatralidade que é o Folguedo Popular: este que alimenta hoje, na cidade, a poiesis convivial que acontece no Teatro.

Entre autores como Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Ilo Krugli, J. R. Tinhorão, Mauricio Kartun, Jorge Dubatti e André Bueno, buscaremos memórias também com bordados e quadras improvisadas, e falaremos dos "palhaços da cara preta" que em nossa história representam uma das matrizes mais importantes de nossa interpretação.

Dia 19/05/2017, às 18h30

Local: Sala de Reuniões da Casa de Cultura Japonesa, Cidade Universitária.

Av. Prof. Lineu Prestes, 159 – térreo.

Inscrições Prorrogadas (Limite de 35 vagas) em:

<http://diversitas.fflch.usp.br/teatralidade>

Ministrantes:

Ana Maria Carvalho – Mestra maranhense de danças brasileiras e de brincadeiras, ensinadora do Instituto Brincante, dançarina em pesquisas que misturam e criam diálogos da dança contemporânea com a dança popular, fundadora do grupo Cupuaçu, que faz a Festa do Boi no Morro do Querosene (São Paulo), bordadeira, atriz, figurinista e diretora de movimento do Teatro Ventoforte há mais de 20 anos, atriz de cinema no filme "Carandiru" (2003); cantora e compositora do CD "Por mim e pelo meu povo" feito em parceria com músicos vindos de escola erudita como Gabriel Levy, Toninho Carrasqueira e Marquinhos Mendonça. Pesquisadora em conhecimento compartilhado do mestrado de Juan Velasquez.

Juan Velasquez – jornalista de formação com atuação de vários anos em economia popular e também de Filosofia e Cultura, ator formado pela Escola de Arte Dramática (EAD/USP) com passagem pela Cia. São Jorge de Variedades e ator do Teatro Ventoforte há seis anos. Ator estagiário do Teatro Du Soleil, na França, durante o ano de 2016. Diretor da primeira turma da Escola de Formação de Atores em Barueri (SP), brincante aprendiz do grupo Cupuaçu (Bumba meu Boi, Cacuriá e Tambor de Crioula), brincante aprendiz do grupo de Cavalo Marinho Boi da Garoa e aprendiz do Núcleo de Estudos Artísticos da Cia Brasilica, dirigida por Deca Madureira, mestrando do Programa de Pós-Graduação Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades.

USP

Realização

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação se dá como um registro de quem olha e faz a cada dia o teatro popular em São Paulo. Desse olhar nasce a necessidade de dar registro aos movimentos, às formas de transmissão de conhecimento e, principalmente, à produção de conhecimento. Visto que é diferente das técnicas trazidas de outras culturas, mas muito igual à nossa forma, à forma brasileira de pensar, de dançar, cantar e interpretar. Acredito que essa dissertação seja apenas um apontamento de um estudo que não vai parar.

De um mapeamento que começou a ser feito, à sua maneira, por Mário de Andrade e que hoje, da mesma maneira que Baudelaire fala do artista de um novo tempo. Do artista comum, que retrata o cotidiano, dessa mesma forma hoje retratamos o popular, o brasileiro. Muitos, somos muitos e fazemos parte de bolsões, ou de comunidades imigrantes como é o meu caso, ou somos das periferias, a quem cabe ganhar agora o direito à palavra.

Acredito que o movimento que chamo de *Brincadeira de Feira* pode ser chamado de diversos nomes, desde que não seja esquecido. Para que não cometamos novamente o erro de dizer que um palhaço, expressão absolutamente legítima de um povo, de suas figuras, de seus homens simples, necessite ser importado de outro país, ou de uma brincadeira italiana. Ao mesmo tempo em que relegamos nossa cultura popular apenas à oralidade, sem reconhecer-lhe a escrita e principalmente, sua forma de escrita narrada.

Os apontamentos feitos aqui são nada mais do que uma organização de olhares que mostram, inegavelmente, o 'como' estes fenômenos vêm acontecendo no País e em nossa produção poética. Não posso deixar de dizer que a cultura popular é, sem dúvida, uma das culturas que mais se move no País, e em qualquer país. Ela se ressignifica a cada encontro com pessoas novas, com acontecimentos novos, ela cria suas próprias técnicas e as transforma a cada dia. Ao contrário do que se tem ideia com a imagem do 'folclore'.

Dessa forma, a cultura popular novamente cresce aos olhos dos artistas que estão acordados para o contemporâneo. Novamente ela é olhada para quem pretende, na virada desse século, brincar de se lembrar, de imaginar seu passado: Brincadeiras de memória.

Hoje sou brincante, ator, músico e dançarino, além de escrever e sobreviver nessa grande cidade. A Brincadeira de Feira é como um boneco, ela é apenas o início,

o que abre as portas, a história da Brincadeira de Feira não pode parar de ser contada. Devo agora focar apenas em um grupo, ou num conceito que faça abranger toda uma geração de grupos e, a partir disso, destrinchar as evoluções do teatro de pesquisa, sua evolução como instrumento de nossa cultura, como instrumento pedagógico e político. Pretendo abrir novos canais de diálogo com a Argentina e com outros países da América Latina. A manifestação popular é territorial e universal. O Teatro popular também.

BIBLIOGRAFIA

Abensur, G. **Vsevolod Meyerhold** – a invenção da encenação. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. **O poder soberano e a vida nua: homo sacer I**. Belo Horizonte: UFMG, 2010

ANDRADE, Mário de. **Danças Dra.máticas do Brasil**, 3 v., S. Paulo: Martins, 1959.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**, 3 ed., São Paulo: Martins, 1972.

ARANTES, Antônio A. **O que é folclore**. 3 ed., São Paulo: Brasiliense, 1982.

ARAUJO, Alceu Maynard. **Cultura Popular Brasileira**. 2 ed. S. Paulo: Melhoramentos, 1973.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez N. **Cultura Popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. "Le système pédagogique de Meyerhold" in **Études & Documents -Le jeu de chez Meyerhold et Vakhtangov**. Rennes, Université de Haute Bretagne, 1981.

BAEZ, Fernando. **A História da Destruição Cultural da América Latina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2010.

----- . **A História Universal da Destruição dos Livros**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BECKETT, Samuel. **Mal Visto Mal Dito**. São Paulo: Quasi Editora, 2006.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza**. in *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987

----- . **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas I)

----- **Charles Baudelaire**, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. (obras escolhidas III). Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista.

----- **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**, 2 ed., S. Paulo: Summus, 1984.
BÉRGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BLACKING, John. **Hay música en el Hombre?** Madri: Alianza Editorial, 2015.

BOFF, Leonardo. **Saber cuidar: ética do humano-compaixão pela terra**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. Lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAGA, Elizabeth dos Santos. **A constituição social da memória**. Uma perspectiva históricocultural. Ijuí (RS): Editora UNIJUÍ, 2000.

BUSATTO, Cléo. **A arte de contar histórias no século XXI**: tradição e ciberespaço. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2007.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência, in: **Cadernos de Campo** –Revista dos alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, S. Paulo, vol. 16, ano 16, jan-dez.2007 –ISSN 0104-5679, pp. 201-218.

Bolognesi, Mario Fernando. **Palhaços**, São Paulo: Editora Unesp, 2003

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Tradução: Ivo Barroso.

----- **Fábulas Italianas**. São Paulo: Companhia da Letras, 2006. Tradução: Nilson Moulin.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CARNEIRO, Edison. **Folgedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 14, vol.21 (1): 39-76 (2010). Disponível em:
<www.revista.ufpe.br/revistaanthropologicas/index.php/revista/article/download/189/140>

CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento, In: **Celebrações e saberes da cultura popular**: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: CNFCP, Funarte/IPHAH/MinC, 2004 (pp.65-83).

CHARTIER, R. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1993.

CASTORIADIS, Cornelius. **A ascensão da insignificância** (As encruzilhadas do labirinto, v.4); trad. Regina Vasconcellos. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CASTORIADIS, C. **Figuras do pensável**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CASTRO, Gustavo. **Ensaio de Complexidade**. Editora Sulina, São Paulo, 1998.

DUBATTI, Jorge, **O Teatro dos Mortos – Introdução a uma filosofia do teatro**, Edições Sesc São Paulo, São Paulo, 2016.

ECO, Umberto. **O signo teatral**; In: Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **O dom da história**: uma fábula sobre o que é suficiente. Rio de Janeiro: editora Rocco, 1998. Tradução: Waldéa Barcellos. 76

FOUCAULT, Michael. **A arqueologia do saber**. Rio: Forense Universitária, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FREITAS, J. M. M. **Comunicação e psicanálise**. São Paulo: Escuta, 1992

GALEANO, Eduardo. **As palavras andantes**. Tradução: Eric Nepomuceno. Porto Alegre: LPM, 2007.

HALBAWCS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2008.

HAMON-SIREJOLS, Christine. "La biomécanique entre pantomime et discours totalitaire sur le corps" in **Études & Documents -Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov**. Rennes, Université de Haute Bretagne, 1981.

HEIDEGGER, Martin. **Que é uma Coisa?** Edições 70: Lisboa. 1987.

HORTA, Regina. **Noites Circenses**. Editora Unicamp: São Paulo. 1995.

MADUREIRA, André Luiz. **Tratado Metadança Brasília - Alfabetização Cultural e Artística**. Instituto Brasília de Expressão Artística. Universidança Brasília. 2007

MANIFESTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE. 2002. São Paulo.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** Martins Fontes: São Paulo, 1999.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral.** 2ª ed. São Paulo: Loyola, 1998.

Meyerhold, V. E. **Correspondência 1896 -1939** (Pieriepiska 1896-1939). Mosc., Iskusstvo, 1976.

_____. **Sobre o Teatro** (O Teatre), S.Petersburgo, 1912.

_____. **A Herança Artística de V. E. Meyerhold** (Tvortcheskoie Nasliedie V. E. Meierholda), M., Vsierossiiskoie Teatralnoie Obchchestvo, 1978.

_____. **Textos Teóricos.** Seleção, estudos, notas e bibliografia de J. A Hormigon Madrid, Publicaciones de la Asociacion de Directores de Escena de España, 1992.

_____. **A Arte do Teatro:** entre tradição e vanguarda –Meyerhold e a cena contemporânea, Tradução Fátima Saadi. Editora Letra e Imagem, 144 págs.

_____. **A cena em ensaios.** São Paulo, Ed. Perspectiva, 2008.

_____. **Vsevolod Meyernhold.** Paris, Actes Sud-Papiers. 2005.

Okamoto, Eduardo. Eldorado: Dramaturgia de ator na intracultura. **Revista Rebento** 1 (2), 2010.

PAZ, Octávio . **Os Filhos do barro:** do romantismo à vanguarda; tradução de Olga Savary. —Ri o de Janeiro : Nov a Fronteira, 1984.

READ, Herbert. **A Redenção do Robô:** Meu Encontro Com a Educação Através da Arte.Tradução Fernando Nuno. São Paulo: Summus, 1986.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão:** Veredas. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SAID, Edward. **Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente.** São Paulo: Edusp, 1997

SERRES, Michel. **Filosofia Mestiça.** Revisão e tradução: Evelyne Jacos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro : Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil,** São Paulo : Altana, 2007

RASKINA, Raissa. Mejerchol'd e el Dottor Dappertutto –**Lo “Studio” e la Rivista L’Amore delle tre melarance**. Roma, Bulzoni Editor, 2010.

_____. **O Truque e a Alma**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologia do Sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2010

SANTOS, Maria Thais. **Na Cena do Dr. Dapertutto** –poética e pedagogia em V. Meierhold. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. **O Som dos negros no Brasil**. Lisboa: Caminho, 1990.

_____. **Cultura Popular: temas e questões**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. **Menos que nada**: Hegel e a sombra do materialismo dialético. São Paulo: Boitempo, 2013.

URQUIDI, Vivian Grace Fernandez Davila. **Descolonização e Estados Plurinacionais**. 35º Encontro Anual da Anpocs: GT 26: Pensamento social latino-americano. 2011.