

**SOBRE DRAMATURGIA(S)
PARA TEATRO(S) DE RUA:
PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO**

NO CONTEXTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS

MÁRCIO SILVEIRA DOS SANTOS



Sobre Dramaturgia(s) para Teatro(s) de Rua: procedimentos de criação no contexto das políticas culturais brasileiras é uma obra onde o autor descreve, contextualiza e analisa procedimentos de criação de dramaturgias para o teatro de rua, tendo como recorte de pesquisa três textos que escreveu para diferentes grupos de teatro. Com o aporte teórico e metodológico das áreas das artes cênicas e dos estudos literários, investiga, estabelece conceitos e compila elementos constitutivos da modalidade que denomina de Dramaturgia Porosa. Também examina a presença de outras modalidades de dramaturgias para teatros de rua em suas obras, como a Camelôurgia e a Cenopoesia, considerando as múltiplas dimensões do texto teatral e de suas montagens numa perspectiva de reflexão crítica acerca do contexto das políticas culturais do país. Márcio Silveira dos Santos procura expandir o conhecimento sobre práticas de criação de dramaturgias para espetáculos encenados no espaço aberto das ruas. Acreditando assim que refletir sobre diferentes processos de criação, com suas dificuldades e soluções, permite não só uma melhor compreensão do caminho trilhado, mas também fundamenta um material que possa contribuir, de forma potente, para outros caminhantes, praticantes da escrita dramática e na cena teatral de rua dos tempos vindouros.



MÁRCIO SILVEIRA DOS SANTOS

SOBRE DRAMATURGIA(S) PARA TEATRO(S) DE RUA:

PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO NO CONTEXTO
DAS POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS



mórula
EDITORIAL



Livro publicado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento
de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lole, Eduardo Granja Coutinho, José Paulo Netto,
Lia Rocha, Mauro Iasi, Márcia Leite e Virginia Fontes

REVISÃO

Milene Couto

PROJETO GRÁFICO

Patrícia Oliveira

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Elaborado por Meri Gleice Rodrigues de Souza — CRB 7/6439

S236s

Santos, Márcio Silveira dos

Sobre dramaturgia(s) para teatro(s) de rua: procedimentos
de criação no contexto das políticas culturais brasileiras / Márcio
Silveira dos Santos. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

260 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86464-73-3

1. Teatro de rua. 2. Brasil – Política cultural. 3. Teatro de rua
– Produção e direção. 4. Criação (Literária, artística, etc.). 5. Teatro
(Literatura) – Técnica. I. Título.

22-77172

CDD: 792.0232

CDU: 792.071.1

*Este livro é dedicado a todos/as os/as artistas
de rua. Em especial à Rede Brasileira de
Teatro de Rua e ao Movimento Popular
Escambo Livre de Rua, que mudaram
completamente a minha vida. Gratidão.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, que, mesmo não entendendo muito bem o meu doutoramento, pois doutor “é coisa de médico né!?”, sempre me incentivou.

À orientadora desta pesquisa, Profa. Dra. Fátima Costa de Lima, pela generosidade, precisão, sutileza e alegorias. Jamais me desamparou quando precisei. Repito: jamais! (Fátima, tu és incrível!).

À Jussana Daguerre, que, com muito amor, afeto, paciência e companheirismo, me ajudou a vencer nos dias de dificuldades e tormentas. Muita Gratidão!

Aos integrantes dos Grupos: MANJERICÃO, UEBA e TIA. Uma irmandade rueira que me proporcionou desafios, viagens, aprendizagens e centenas de alegrias.

À equipe do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, um pessoal atento, compreensível e eficiente nas “socorrências”.

Ao Grupo de Pesquisa Imagens Políticas (UDESC), pela indicação ao Prêmio CAPES de Tese.

À CAPES DS (Demanda Social), pela bolsa de estudos durante boa parte do período, o que me ajudou consideravelmente.

Aos/Às colegas da turma de doutoramento: Adriana Miranda, Henrique Bezerra, Jennifer Jacomini, Jucca Rodrigues, Jura Mendes, Jussyane Emidio, Paloma Bianchi, Pedro Bennaton, Ricardo Goulart, Rogaciano Rodrigues, Renata Mara, Tefa Polidoro, Virginia Jorge; pelas muitas parcerias e eferescências de ideias. Esse “povo animado que só”!

À Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) e ao Movimento Escambo Popular Livre de Rua. Famílias que ganhei pelo país. Resistências e persistências!

A toda a comunidade do GT Artes Cênicas na Rua da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, pelas discussões, vivências e fundamentações do que estamos pesquisando.

Às professoras e aos professores que aceitaram embarcar nesta jornada e contribuir durante as bancas de qualificação e defesa: Dra. Michelle Nascimento Cabral Fonseca (UFMA), Dra. Cecília Lauritzen Jácome Campos (URCA), Dra. Fabiana Lazzari de Oliveira (UDESC), Dr. José Ronaldo Faleiro (UDESC), Dr. Stephan Arnulf Baumgärtel (UDESC), Dr. Paulo Ricardo Berton (UFSC).

Aos amigos, às amigas e às famílias que me deram abrigo em Florianópolis e região. Sem esse acolhimento, tão necessário e muitas vezes urgente, seria impossível chegar até aqui. É muita gente para listar, mas muita gente mesmo! Portanto, fica aqui a minha eterna gratidão pela gentileza inestimável. Sou muito grato.

*“O sábio do futuro, e porque já não do presente,
certamente não será o que se especializa numa
língua-linguagem, mas o que mais linguagens
e instrumentos souber manejar de forma a
conectá-las, construindo complexos sistemas
de interação entre elas, sem privilegiar uma ou
outra, mas sacando combinações e a linguagem
adequada para cada contexto, espaço,
cultura e ecossistema.”*

[RAY LIMA]

*“Só trabalhando nas ruas ou praças,
no espaço totalmente aberto,
falando de assuntos que interessam a todos,
sem distinção de sexo, raça, cor, classe, religião,
com todos acompanhando a mesma história,
a linguagem eliminando a estratificação social,
é que se pode ter esta sensação e a certeza
de que o teatro é a UTOPIA representada.”*

[AMIR HADDAD]

*“Os clowns, assim como os jograis e os cômicos dell'arte,
sempre tratam do mesmo problema, qual seja,
da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas
também fome de dignidade, de identidade, de poder.”*

[DARIO FO]

SUMÁRIO

	13	PREFÁCIO
		Ser ou não ser um pesquisador-dramaturgo?
		FÁTIMA COSTA DE LIMA
	17	PRÓLOGO
	19	INTRODUÇÃO
PARTE I	35	A jornada do dramaturgo
	37	A formação inicial em grupos teatrais
	38	<i>Espalha-fatos</i>
	46	<i>Manjeriçã</i>
	52	Movimentos de Teatro de Rua
	53	<i>Movimento Popular Escambo Livre de Rua</i>
	57	<i>Rede Brasileira de Teatro de Rua</i>
	68	Dramaturgias e modos de produção na rua
	69	<i>Dramaturgias e teatro de rua</i>
	81	<i>Três grupos e suas dramaturgias</i>
	84	<i>Camelôurgia</i>
	96	<i>Cenopoesia</i>

PARTE II	113	Sobre dramaturgia(s) para teatro(s) de rua
	119	As Aventuras do Fusca à Vela
	121	<i>Tetralogia</i>
	123	<i>Dramaturgia: adaptação</i>
	126	<i>Teatro de animação</i>
	131	<i>Zibaldone: “navegar é preciso!”</i>
	137	O Dilema do Paciente
	139	<i>A gênese do Dilema</i>
	143	<i>Três colchões ambulantes</i>
	146	<i>A dramaturgia e o circo-teatro de rua</i>
	157	<i>Zibaldone: a ficha 1 e o impulso centrífugo do olhar e da atenção</i>
	165	As Gineteadas do Valente Toninho Corre Mundo na Estância de Cidão Dornelles
	166	<i>Das margens do Rio Negro...</i>
	168	<i>... À cena de Mamulengos</i>
	169	<i>Dramaturgia e os enlaces regionais: do Nordeste para o Sul</i>
	175	<i>A transfiguração</i>
	185	REFLEXÕES FINAIS
	193	REFERÊNCIAS
APÊNDICES	207	As Aventuras do Fusca à vela
	225	O Dilema do Paciente
	237	As Gineteadas do Valente Toninho Corre Mundo na Estância de Cidão Dornelles
	257	EPÍLOGO

PREFÁCIO

SER OU NÃO SER UM PESQUISADOR-DRAMATURGO?

Este livro que você abriu e está prestes a ler traz uma ambiguidade fundamental, que surgiu no primeiro instante, quando o autor se confrontou com a tarefa de construir a posição do pesquisador — uma ambiguidade que foi se alastrando e dominando a metodologia de sua pesquisa de doutorado. Como na experiência anterior de sua vida no teatro o pesquisador se reconhecia mais como um dramaturgo, a experiência investigativa acabou por levantar uma questão: como conciliar o dramaturgo com o pesquisador de sua própria dramaturgia? Ali, já no começo da investigação, Márcio Silveira dos Santos começou a viver este drama, concreto e real.

Mas no que se constitui uma pesquisa (pelo menos em parte e, ousado dizer, não somente nas artes ou no teatro) senão a incorporação dialética de nossos próprios dramas à nossa própria reflexão?

Eis uma situação investigativa que se exagera ainda mais quando realizamos uma “pesquisa de si” — parafraseando um conceito hoje na moda. Esta é uma situação investigativa que produz o solo fértil para a emergência tanto do drama do pesquisador quanto da ambiguidade constitutiva desta reflexão, pois: que posição tomar para falar de seu próprio teatro de modo que interesse a outras pessoas que pesquisam e fazem teatro? Como fazer uma experiência única convergir com as de outras pessoas com experiências tão únicas como são as de teatro?

No contexto da reflexão sobre a dramaturgia propriamente dita surgiram outras incógnitas: como se situar para conseguir que (no texto da tese que resultou) neste livro possam contracenar dramaturgias desenvolvidas para o teatro sindical com dramaturgias criadas no interior do teatro de grupo? Teatro para campanhas de saúde pública e ativismo político no âmbito do teatro de rua? Dramaturgias com fontes estéticas tão diversas como o *Steampunk*, o Mamulengo, o Circo-teatro e os *zibaldoni* da *Commedia dell'Arte*?

Parece difícil. E, como orientadora da pesquisa, posso testemunhar que não foi fácil.

Mas tudo ficou menos difícil quando o pesquisador descobriu que, quando não podemos com o “inimigo”, o melhor é nos unirmos a ele — uma joia da sabedoria popular que vale mais ainda quando o inimigo parece ser você mesmo. Em outras palavras: este livro é, em primeiro lugar, um trabalho que demonstra que a reflexão avança quando a insegurança que fazia tremer o espaço do pensamento se torna o chão da pesquisa.

Dáí que o livro inicie com uma espécie de diálogo da incerteza, em torno de “ser ou não ser um pesquisador-dramaturgo?”. Lidando com esta dúvida, a *Jornada do dramaturgo* não somente apresenta o livro e suas partes como ostenta a insegurança que passou a acompanhar o pesquisador em todo o seu processo investigativo. Portanto, ao invés de tentar resolver a ambiguidade, assumir a dupla posição legou à metodologia a questão que detonou o conflito interno do pesquisador: ele a transformou em fio condutor do livro, até o seu final.

Os primeiros capítulos apresentam a formação do dramaturgo: no teatro de e para trabalhadoras e trabalhadores, assim como em seu primeiro grupo de teatro. Ele prossegue sua trilha de permanente aprendizado conjugando fazer teatro com uma atuação intensa no campo das políticas públicas para o teatro de rua. Acaba concentrando-se em seu próprio teatro e discutindo modalidades dramatúrgicas, como a “Camelóturgia” e a “Cenopoesia”.

Nesta primeira metade do livro, o dramaturgo que se torna pesquisador revela para si e para nós algo de suprema importância: fazer teatro é não fazer sozinho, é contar com uma rede ampla de companheiras e companheiros com quem podemos trocar ação direta e conceitos, reflexão e encenação,

vida e arte no mais amplo sentido desta relação — a que a torna inevitável para cada um/a de nós que fazemos teatro... e pesquisa teatral.

Na segunda parte do livro, o pesquisador-dramaturgo concentra sua reflexão sobre o trabalho prático de escrita das dramaturgias para a rua — melhor dizendo: ruas, com “s”, no plural. Daí vem outro achado deste estudo: ruas são diferentes, algo que o dramaturgo-pesquisador descobre quando viaja com suas trupes pelo Brasil inteiro, desde o Sul onde mora até o extremo norte amazônico. Neste momento do livro descortinamos a diversidade cultural brasileira em descrições de processos criativos encenados em praças, rios, becos e vielas, o que exigiu o trabalho e o esforço do dramaturgo tanto na escritura de sua obra quanto na dramaturgia da cena, a fim de contextualizar seja em centros de cidades, seja em rincões e confins, os mais remotos, o cenário que oferece a grande extensão e população de nosso país continental. A dramaturgia de Márcio Silveira dos Santos é, pois, uma dramaturgia das ruas.

Mas é também uma dramaturgia das coisas.

Como escrevi em outro texto, a relação entre o artista e suas coisas se dá nas fendas em que teimam em se confundir aquilo que é humano e aquilo que é próprio das coisas, numa dialética que necessariamente quem anima deve aceitar a sensibilidade das coisas supostamente inanimadas, o que “transforma a sensibilidade humana no contato com o objeto [...]. Não seria esta mais uma característica do artista que cria objetos?” (Lima, 2012, p. 86).

As coisas deste livro, seus objetos, se misturam nas dramaturgias das ruas: fuscas são surpreendidos por baleias e pedaços de madeira se transfiguram em cobras. Da sua “dramaturgia mosaica” — como a denomina de modo muito feliz o pesquisador-dramaturgo ou dramaturgo-pesquisador —, de rios negros e imensos oceanos emergem capitães de navios, valentes em cavalos e palhaços azuis, tão azuis como a caneta azul com que o dramaturgo anotou e o pesquisador leu num canto de página de seu *zibaldone*: “transformar inquietudes em energias emancipatórias!”

Talvez esta seja a sentença que impulsiona tanto o dramaturgo quanto o pesquisador que, juntos, escreveram as páginas que se seguem. Na solidão do pensamento individual tanto quanto na festa teatral de um coletivo

formado por muitos coletivos. Em teatros de grupos e grupos de teatros, tudo aqui carrega as muitas folhas das dramaturgias de Márcio Silveira dos Santos para serem recriadas nas diversas e incontáveis ruas que formam este Brasil, adentro e afora. É isso que oferecem as próximas páginas.

Boa leitura.



FÁTIMA COSTA DE LIMA

Professora e pesquisadora do curso de licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Pesquisa alegoria, espaço e imagem no teatro e no carnaval, tendo como referência a teoria crítica de Walter Benjamin.

PRÓLOGO

Senhoooooooooras e Senhores.

Respeitável Público!

É com grande satisfação que hoje lhes apresento este fabuloso e espetacular universo que irá cativá-los do início ao fim. Se é que algo tem fim, não é verdade?!

Mas aqui vocês terão o prazer de acompanhar um desfile extraordinário de seres interessantes e, por que não dizer, um tanto quanto... estranhos, dotados de alguns comportamentos.... esquisitos. Teremos aqui os inigualáveis Monozigóticos — dois irmãos gêmeos que travam uma discussão insana na busca de alguma coisa que faça sentido neste universo em que vocês habitam. Teremos também o, não menos importante, Sr. Vidente! Ele tem a habilidade de ligar os rastros do passado com o futuro, atravessando o presente. Para alguns, seu dom mediúnico é ímpar, pois conversa constantemente com pessoas mortas e consegue psicografar parágrafos inteiros de grandes vultos da teoria mundial.

E ainda terão pela frente seres já mitológicos de nossas vidas: sereias, tempestades e um capitão endiabrado e sua mortal perna de pau que virá abastecer aquela lata velha do Pequod no posto Baleia. Também saberemos tudo de uma trupe e seus excêntricos palhaços do circo-teatro sem lona e seus dilemas com o nosso sistema de saúde, que anda tão... precarizado pelos governos atuais, mas segue resistindo, não é mesmo?! Por fim, neste borrão de sensações e sentidos, teremos os incríveis e prolixos bonecos cara

de pau com Toninho Corre Mundo e suas Gineteadas no extremo sul do Sul da pampa rio-grandense.

E todo este espetáculo, esta magnitude de fatos e reflexões, de quadros e capítulos, de diálogos e entradas dos mais diversos seres que vocês verão-lerão-apreciarão e arguirão (por Dionísio, que palavrão!), tudo aqui tem a orientação de cena, de bastidores, presenciais ou virtuais, de Fátima Costa de Lima, nossa doutora metralhadora de imagens dialéticas. Também denominada, por um filósofo popular desterrado, como uma demônia marxista travestida de benjaminiana. Ao final, qualquer dúvida é só procurar nossa carnavalesca de alegorias mil, que deve estar pesquisando astrofísica dialética ou teoria crítica.

Durante nossas atrações, vocês podem se sentir em casa, fiquem à vontade para consumir, dar uma saidinha rápida ao banheiro, pegar uma água ou café ou comer um doce, uma pipoca... vocês devem se sentir livres, pois se outrora não tínhamos nada a temer, agora somos balbúrdias carregadas de livros cheios de um “amontoado” de “muita coisa escrita”.

Como vocês, cidadão e cidadã, não pagaram no início, aguardaremos no final a sua generosa contribuição, que será valiosa para que continuemos nossas jornadas. O autor aguardará.

Desejamos, a todas e todos, uma excelente apreciação estética desta obra. Rufem os tambores e neurônios; que comece o deslizar de páginas.

INTRODUÇÃO

“DE COMO FAZER FRENTE A UMA TEMPESTADE

‘Quando o pensante foi surpreendido por uma violenta tempestade estava dentro de um carro grande e ocupava muito espaço. A primeira coisa que fez foi sair de seu carro. A segunda coisa, tirar o casaco. A terceira, deitar-se no chão. Assim ele enfrentou o temporal expondo seu menor tamanho.’
Ao ler isto o Senhor Keuner disse: ‘É proveitoso conhecer as impressões dos outros sobre a gente mesmo. De outro modo eles não nos entendem.’”

[BERTOLT BRECHT]¹

(O **Pesquisador** está na frente do seu *notebook*. Cabeça escorada numa das mãos, enquanto a outra mexe no cursor subindo e descendo uma página no *word*. O **Dramaturgo** chega devagar, analisando tudo ao redor, observando os movimentos do Pesquisador, vê no meio da tela escrita a palavra **INTRODUÇÃO**. Vê os pés do Pesquisador que tremem num nervoso angustiante.

1. Brecht, 1998, p. 106.

O Dramaturgo pega um dicionário de tamanho grande numa estante próxima e joga com força no chão, ao lado do Pesquisador que pula da cadeira.)²

[PESQUISADOR] Que isso!!! Tá louco?!

[DRAMATURGO] (*Sorrindo*) Ué... toma aí mais um tijolinho pra tua construção. Só quero colaborar na obra. (*Abana com as mãos a poeira que subiu do chão enquanto olha ao redor*) Mas tá uma poeira desgraçada nesse lugar, parece abandonado, hein!

[PESQUISADOR] Nem me fala! (*Olha para o relógio*) Pô, por que demorou tanto? Três horas pra chegar!

[DRAMATURGO] Calma, calma, tu não tá esperando *Godot*.

[PESQUISADOR] Bem que pareceu, pois três horas dá uma boa encenação do texto do Beckett...

[DRAMATURGO] ... depende de quem vai encenar...

[PESQUISADOR] ... tá, tá, beleza. Já entendi. Tô aqui nessa modorra de ter que escrever uma introdução e não consigo iniciar, são tantas ideias na cabeça que chego a empacar no nada.

[DRAMATURGO] Tô na área, se derrubar é pênalti, posso ajudar a marcar o gol, vamos ver o que tu já tens?

[PESQUISADOR] Nada! Foi o que eu disse! Bloqueio, entendeu?

[DRAMATURGO] Certo. Mas tu queres falar do quê?

2. Diante da dupla condição em que me encontrava na produção deste trabalho, quando ainda era uma Tese de doutoramento em processo, vali-me de uma estrutura de diálogos como numa dramaturgia para criar a introdução. No agora livro, optei por manter esta ideia original trazendo o frescor daquele momento da pesquisa. Aliás, uma curiosidade, pouco se encontra tal estrutura dotada de notas de rodapé. Gostaria de deixar claro que se talvez tal formato não contemple o total entendimento do que aqui escrevi, aviso que todas as referências, as fontes e os pormenores desta introdução serão esmiuçados ao longo da escrita deste livro.

[PESQUISADOR] Sobre o meu processo de criação na escrita do texto teatral para espetáculos de teatro de rua.

[DRAMATURGO] Interessante. E isso alguém já fez?

[PESQUISADOR] (*Pega um papel desamassado ao lado do notebook, onde se vê uma lista curta de anotações*) Alguns poucos chegaram perto. Mas mesmo que já se tenha feito algo nesta área, ou subárea, ainda assim é a minha prática; então será diferente, entende?

[DRAMATURGO] Saquei. Quem já fez, academicamente?

[PESQUISADOR] Ah! Tem o Rubens Brito (1951-2008) que, em 2004 na Unicamp, fez a sua tese de livre docência falando do Grupo de Teatro Mambembe, de que ele participou nos anos 1970 (Brito, 2004). Nessa tese, fala dos principais sistemas cênicos de um espetáculo de teatro de rua. Foi um dos primeiros rueiros a fazer uma reflexão acadêmica mais profunda sobre sua prática de ator.

[DRAMATURGO] Não entendi! Ele fala do grupo e de um espetáculo?

[PESQUISADOR] Sobre o processo de montagem de uma peça, mas com ênfase no trabalho da Cena Teatral Quântica, no qual busca referências da física quântica para o trabalho específico de atuação no espaço da rua.

[DRAMATURGO] Parece bem legal. Mas, se entendi, tu queres falar sobre a dramaturgia, o que seria um pouco diferente do enfoque do Rubens Brito, né?

[PESQUISADOR] Exatamente. O Rubens Brito escreveu com base em uma peça do Grupo Mambembe: *A Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*, de Antônio José, segundo a obra-prima de Miguel de Cervantes, que foi encenada nos anos de 1976 e 1977 em São Paulo. Da minha parte, quero tratar de três dramaturgias que já escrevi para grupos de teatro de rua. Textos teatrais meus que estão em repertório na atualidade e foram escritos entre 2009 e 2017.

[DRAMATURGO] Quais?

[**PESQUISADOR**] *As Aventuras do Fusca à Vela*, encenado pelo Grupo UEBA Produtos Notáveis, de Caxias do Sul (RS); *O Dilema do Paciente*, encenado pelo Grupo Manjeriçõ, de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul (RS); *As Gineteadas do Valente Toninho Corre Mundo na Estância de Cidão Dornelles*, encenado pelo Grupo TIA — Teatro Ideia e Ação, de Canoas (RS).

[**DRAMATURGO**] Nossa! Mas não seriam dramaturgias demais?

[**PESQUISADOR**] Não creio. Meu critério de escolha se deu devido a alguns fatores como, por exemplo, continuarem em repertório, serem três abordagens estéticas diferentes e encenadas por grupos representativos, consolidados na área do teatro de rua brasileiro.

[**DRAMATURGO**] Gostei. Mas quais são essas abordagens estéticas?

[**PESQUISADOR**] *O Dilema do Paciente* se estrutura no Circo-Teatro; *As Gineteadas do Valente Toninho Corre Mundo na Estância de Cidão Dornelles*, no Teatro de Mamulengos; *As Aventuras do Fusca à Vela*, no *Steampunk*.

[**DRAMATURGO**] Vai dar uma trabalheira!

[**PESQUISADOR**] Sim, por isso é um doutoramento. Precisa de tempo para esse trabalho. É como se fosse um parto dividido em muitas fases que vão além de algumas etapas de uma pesquisa específica, entende? É um trabalho de uma vida inteira. Tudo que eu fiz até hoje está de certa forma inserido neste material, e falar de si mesmo requer coragem, pois é uma grande exposição. Não é algo fácil pra qualquer pessoa abrir sua vida, sua arte, seus processos, suas dificuldades, tropeços, equívocos, erros e, claro, acertos, soluções e conquistas. Eu entendo que requer habilidades devido à complexidade, mas vale a pena. Um trabalho que fica para todas as pessoas interessadas no futuro. Caso contrário, para que tanto conhecimento sem poder compartilhar de alguma forma?

[**DRAMATURGO**] Interessados existem com certeza, então bora botar para fora! Que mais?

[**PESQUISADOR**] Bom. Penso que, na estrutura, eu posso escrever num estilo diferente...

[**DRAMATURGO**] Que tal fazer tudo em forma de diálogos? Numa estrutura de texto teatral com nome do personagem e depois uma rubrica seguida de frases a serem ditas pelos personagens. Depois vai estruturando a evolução dramática da história, dos personagens, os conflitos, nós dramáticos, enlaces, o clímax...

[**PESQUISADOR**] Não, não, as pessoas hoje em dia têm uma preguiça grande para ler peças de teatro... Preferem contos, romances, novelas curtas...

[**DRAMATURGO**] Nisso tenho que concordar que está cada vez mais complexa a situação e, digo mais, preferem mídias audiovisuais, como televisão, *internet*, e que a escrita seja feita em parágrafos pequenos e sintéticos, senão já perdem o foco e a concentração... Vivemos na era das imagens!

[**PESQUISADOR**] Pois é! Uma estrutura dialógica não atrai muito. No entanto, hoje em dia houve uma ampliação nas formas de apresentação das estruturas do texto teatral escrito; quero falar um pouco disso ao longo do trabalho.

[**DRAMATURGO**] Ah, mas eu acho que todos os formatos e estruturas do texto teatral são válidos. Desde que possam mobilizar boas encenações e deixar no público aquela sensação de incômodo ou uma reflexão. Se um pensamento o acompanhar por alguns dias, já me sinto realizado como autor.

[**PESQUISADOR**] Interessante. Gostei disso! Concordo.

[**DRAMATURGO**] Mas ó, vê se coloca aí que eu, na função de dramaturgo, não ganho dinheiro suficiente para sobreviver, viu! Que fique claro que a gente vive neste apartamento pequeno com muita dificuldade, se não fosse a bolsa Capes DS, não teríamos como suportar as contas básicas. Existem essas montagens dos três textos, algumas há uma década em repertório, mas é bom frisar que tu estás falando de teatro de rua, e que terá que aparecer no corpo desta obra o lance das dificuldades de produção, e que as políticas culturais vão de mal a pior, um horror, que este é um retrato da nossa época.

[**PESQUISADOR**] Que não difere muito de outros tempos, desde os gregos até hoje, do Téspis que surge na rua até os grupos na atualidade, que precisam se articular em redes e movimentos. Vou tratar disso aqui na seção “Sobre

Dramaturgia(s) para Teatro(s) de Rua”³, pois há uma grande pluralidade de dramaturgias para a rua, formatos, estéticas, e nos dias atuais encontramos múltiplas dimensões de “teatro de rua”⁴.

[**DRAMATURGO**] (*Dá umas batidinhas com a mão na mesa*) Aí sim, hein! Botei fé neste trabalho.

[**PESQUISADOR**] É isso aí! É importante ficar claro que quando falo em “rua” entenda-se que concebo que existam muitos tipos de ruas como espaço para encenação: assim como os rios que são as ruas em boa parte da Amazônia no Norte do Brasil, há também as clareiras na mata no Centro-Oeste, as piçarras, os barrancos, as trilhas e ramais; há em muitas cidades a presença de morros e montanhas. Há muitas ruas para os diferentes tipos de teatro(s) de rua por esse mundão.

[**DRAMATURGO**] E toda a tese será em forma de diálogos né?

[**PESQUISADOR**] Discordo. Não dá!

[**DRAMATURGO**] Como não dá?! Pensa bem. Tipo os gregos, Diderot, Stanislavski... dialogando com um aprendiz, um interlocutor... eu posso te ajudar. Vejo

-
3. A opção pelo uso de “Dramaturgia(s) para Teatro(s) de Rua” se dá como sequência dos trabalhos de pesquisa, discussões e articulações de muitos artistas, movimentos, pesquisadores e produtores da arte do Teatro de Rua. Parto, inicialmente, da definição dada por Licko Turle (UFBA) e Jussara Trindade (UNIR), no livro *Teatro(s) de rua do Brasil: a luta pelo espaço público* (2016), no qual desenvolvem reflexões a respeito da multiplicidade de teatro(s) de rua que surgiram no Brasil nos últimos dez anos. No capítulo “Teatro(s) de rua e suas múltiplas dimensões”, afirmam “... consideramos ser necessário pensar o teatro de rua como um conceito plural estreitamente ligado a uma proposta ética e estética e a uma visão de mundo, não como uma modalidade cênica única cujo perfil pode ser delimitado temporal e geograficamente — o que tem gerado, por consequências, definições restritivas e datadas como se dá, por exemplo, ao se cristalizar uma relação unívoca do termo com noções específicas como ‘popular’ ou ‘militante’ —, mas como um *campo de estudos* que agrupa diferentes linguagens e expressões, como o circo, o teatro popular, as *performances* culturais, o teatro de bonecos, de intervenção de rua, de invasão, de mamulengos etc. Daí, reconhecendo essa abrangência, passamos a perceber o fenômeno como *teatro(s) de rua*, uma vez que o que tem sido definido em nosso país como ‘teatro de rua’ reúne, hoje, tudo isso” (Turle; Trindade, 2016, p. 157).
 4. O objetivo desta obra não é discutir o conceito de Teatro de Rua, embora o estudo aqui presente tangencie algumas questões ligadas a este. Friso que o foco principal deste trabalho é sobre os processos de criação de três dramaturgias voltadas para o teatro de rua.

que tu tens pilhas de livros espalhadas por todo o apartamento. Os autores farão parte do *Coro grego* parafraseado. (*Pega uma pilha pequena de livros*) Esse pode ser um *Coro do Bs*, imagina o Benjamin, Brecht, Brito, Bentley, Bauman, Brook, Barba, Boal, Bender entoando cânticos, frases, palavras, invocando as artes do drama, o *Deus Ex-máquina!*

[**PESQUISADOR**] (*Se divertindo com a ideia*) Opa, papo de um siderado por dramaturgia.

[**PESQUISADOR**] Mas claro! É um trabalho sobre a labuta de um dramaturgo de uma seara específica das artes cênicas. Merece alguma alteração na peripécia do autor. Na jornada do dramaturgo e sua autonomia...

[**PESQUISADOR**] A autonomia do poeta, como escreveu Walter Benjamin (2017, p. 85) em “O autor como produtor”...

[**DRAMATURGO**] De ter a liberdade de escrever o que quiser. Já vais falar do teu processo produtivo, criativo, dentro dos movimentos teatrais e dos meios de produção, não vais? Então toma certas liberdades de formatos.

[**PESQUISADOR**] Tu insistes nisso! Não posso fugir das normas da ABNT. Ou pelo menos de algumas.

[**DRAMATURGO**] Ah, por favor, não me venhas com essa: “tem que fazer diferente, ser mais pós-moderno, pós-dramático, pós-tempos líquidos, pós-pós-tudo!”. Vai dizer que tu não tens nada de mais original aí?! Ou, no mínimo, mais atual, diferente!

[**PESQUISADOR**] Não, não! Eu não sou do tipo *pós-pós*, parei nos tempos modernos. *Pós* mesmo, só na academia. Mas, talvez tenha algo.

[**DRAMATURGO**] Acho que vejo uma luz no fim do túnel.

[**PESQUISADOR**] Embora eu tenha interesse em transgredir um pouco.

[**DRAMATURGO**] Tipo a dramaturga Gertrude Stein (2014), que era avessa a criar tramas lineares, fazendo experimentações com a linguagem e inventando estruturas linguísticas?

[PESQUISADOR] Gosto muito dela, também dos pós ou não dramáticos. No entanto, não estou falando só de estrutura dramática na pesquisa. Penso em algumas partes do trabalho em que rememoro os *Procedimentos criativos*, eu vá além de reflexões sobre como se deram os processos de criação, a partir da ideia inicial até o final do texto teatral, algo como fragmentos, memórias, relatos, passagens, diálogos, *links*, imagens variadas, aforismos talvez. Como Walter Benjamin (2013), no livro *Rua de Mão Única*, no qual o autor criou um universo filosófico ímpar baseado em observações das ruas, de rememorar o que se fez sobre tal assunto... (*Silêncio*) ou algo assim, outra coisa. (*Risos*).

[DRAMATURGO] Entendi. Buscar rastros. Captar os lampejos. O processo de criação como um arcabouço de acontecimentos que fundamentaram as criações. Mas, me diga, como fará então a estrutura toda?

[PESQUISADOR] (Sorrindo) Tu tá parecendo um membro de banca.

[DRAMATURGO] Ah, tô fazendo com que tu exponhas as ideias, né! Nada melhor que um bom diálogo para clarear as ideias, anseios, desejos, querer. Eu sou dramaturgo, artista, e não um... um... acadêmico espremido no quadrado do escaninho... Deixa pra lá, o Renato Russo já falou bem disso no “Faroeste Caboclo”⁵, sobre o general de dez estrelas que fica atrás da mesa com o cu na mão.

[PESQUISADOR] Ok, Senhor *outsider*! Diferente de ti, eu gosto muito do mundo acadêmico, senão não estaria aqui. Bem! Este trabalho, como já mencionei, é sobre minha criação dramática, ou seja, processos de criação, o trabalho

5. “Faroeste Caboclo” é uma canção de autoria de Renato Russo, líder e vocalista da Legião Urbana, banda de rock criada no final dos anos 1970 e início dos 1980 em Brasília (DF). A letra foi escrita em 1979, mas foi lançada somente no disco *Que País é Este 1978/1987* (1987). A letra da música retrata a vida de um cidadão brasileiro, João de Santo Cristo, que viaja do interior do Nordeste para Brasília em busca de melhores condições de vida. Na capital federal, passa por uma série de intempéries até o fim de sua “via crucis” em duelo armado. Em certo momento, ele tem um encontro com um homem rico que tenta aliciá-lo e João diz: “... não protejo general de 10 estrelas que fica atrás da mesa com o cu na mão”, numa clara referência aos militares repressores em seus gabinetes, julgando e comandando atos cruéis contra a população do país. Lembremos que o período citado no título do disco abarca boa parte do período de repressão em que durou a ditadura civil-militar no Brasil.

criativo de um dramaturgo para três grupos artísticos. Sobre meu ato de escrita. Então, tenho me debruçado sobre os processos de pesquisa na área dos estudos literários, que têm muito a contribuir. Mais especificamente na parte da Escrita Criativa.

[**DRAMATURGO**] Escrita Criativa! O que é isso?

[**PESQUISADOR**] É uma modalidade de curso da área das Letras que pesquisa os processos de criação de formas literárias. A Escrita Criativa está presente nos cursos de Letras de muitas universidades pelo país, e investiga de forma interdisciplinar a gênese de textos literários e não literários, sua relação com outras linguagens, a inclusão do escritor no sistema literário, apoiada em teorias da literatura, de outras áreas, como o teatro e a dramaturgia, e principalmente em documentos de escritores sobre o processo de criação. E é aí que eu entro, entendeu? Seu foco volta-se à criação literária e seus fundamentos estéticos, às relações entre literaturas e outras mídias, produção de roteiros teatrais e filmicos e criação de textos não literários. No meu caso, crio durante as análises dos três textos encenados, mesclo esses universos e teço conexões com outras áreas, como a literatura, o cinema, as artes plásticas, o circo, o palhaço, entre outras linguagens.

[**DRAMATURGO**] Pronto! Achou o caminho! Pareceu-me muito interessante, tu conheces ou já fizeste?

[**PESQUISADOR**] Já participei de cursos e oficinas na área da escrita criativa buscando relações com a escrita do texto teatral. Nos últimos anos, o curso que venho acompanhando, não como aluno, mas como pesquisador dos materiais que dele derivam, é o de Escrita Criativa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)⁶, que é precursora no Brasil em abrir cursos nesta área, tanto na graduação, presencial e a distância, como também na pós-graduação.

[**DRAMATURGO**] Como que um curso tão diferente surgiu?

6. Disponível em: <http://www.pucrs.br/humanidades/programa-de-pos-graduacao-em-letras/>. Acesso em: 13 dez. 2019.

[PESQUISADOR] Este universo tem uma década como estrutura consolidada no campus PUCRS. Mas tudo surgiu com o escritor Professor Doutor Luiz Antônio de Assis Brasil⁷, que na década de 1980, em 1985 mais precisamente, começou uma oficina de escrita literária⁸ na PUCRS, formando mais de 200 escritores e escritoras. Muitos deles são premiadíssimos. Isso é comum em países como os Estados Unidos da América do Norte e a Inglaterra, que têm cursos desde os anos 1950. Destes países muitos escritores já receberam até o Prêmio Nobel.

[DRAMATURGO] Cite um exemplo.

[PESQUISADOR] O Nobel de Literatura do ano de 2017, o japonês Kazuo Ishiguro, é mestre em Escrita Criativa pela University of East Anglia, na Inglaterra.

[DRAMATURGO] Nossa, que bacana! Mas me diz, já há doutores em Escrita Criativa?

[PESQUISADOR] Sim. Embora seja muito recente no Brasil, com aproximadamente uma década, sendo a PUCRS precursora, já há formados lá, alguns doutores e pós-doutores em várias categorias da Escrita Criativa.

[DRAMATURGO] Bom, e onde entra aí nossa especificidade: a dramaturgia?

[PESQUISADOR] Existem dois trabalhos importantes que são resultados de pesquisas no processo de Escrita Criativa em dramaturgia, um mestrado e um doutorado, realizadas por Patrícia Ceccato (2016) e Patrícia dos Santos Silveira (2016); trabalham, ambas, com textos curtos para teatro de palco, diferentemente da minha, que trata de textos “longos” e são para teatros de rua.

[DRAMATURGO] Bem bacana mesmo! Acho muito interessante. Mas qual a estrutura desses trabalhos? ABNT?

[PESQUISADOR] Sim e não! (risos) É um pouco diferente, o que acho muito coerente pela questão autoetnográfica, pois se está falando sobre o processo

7. Disponível em: <http://www.laab.com.br/bio.html>. Acesso em: 13 dez. 2019.

8. Disponível em: <http://www.pucrs.br/humanidades/programa-de-pos-graduacao-em-letras/informacoes-adicionais/oficina-de-criacao-literaria/>. Acesso em: 13 dez. 2019.

de escrita das autoras. E não foge tanto das normas e regras. O que acontece lá é que o trabalho consiste geralmente em uma introdução, seguida de um capítulo que chamam de ensaio sobre o assunto, outro capítulo que é a própria obra, o texto ou textos. Depois, uma espécie de diário de trabalho em que colocam recorte, imagens, fotos, poemas, pensamentos e frases de outros autores, expondo os caminhos tortuosos da escrita. E, por fim, algum tipo de considerações finais, embora muitos não o façam e encerram com os diários de processos de trabalho.

[**DRAMATURGO**] Mas isso é super diferente e interessante. Muito mais vivo e pulsante. No trato da experiência e convívio criativo. Provavelmente contribui bastante com o movimento acadêmico e para a comunidade cultural.

[**PESQUISADOR**] Sim, tenho acompanhado. O corpo do trabalho se torna lúdico na composição. É uma aproximação maior das práticas do artista-pesquisador com a produção científica desenvolvida na academia. Dá pra acompanhar a trajetória do pesquisador-fazedor-criador. Acompanha-se um longo período de criação, suas dificuldades e como encontrou soluções ou não. É um ótimo aprendizado ler esses trabalhos.

[**DRAMATURGO**] E devem despertar novas ideias para quem lê.

[**PESQUISADOR**] Sim, muita. Eis por que estou propondo isso aqui. Sobre o processo de constituição de três dramaturgias para os três grupos em abordagens estéticas diferentes. Quero falar, mostrar os procedimentos criativos, fontes, referências, os embates da produção em cada caso, os processos de criação e fundamentação, de argumentação de cada uma delas. São rastros do que lembro, do que tenho das minhas anotações de cada criação e as influências em cada processo. Tenho materiais catalogados, memórias registradas em fluxo.

[**DRAMATURGO**] E tu entrevistaste os atores e atrizes desses três grupos de rua?

[**PESQUISADOR**] Não, pois é sobre o meu processo de trabalho na criação das peças, e não sobre o trabalho de atores nas montagens das peças, entende?

[**DRAMATURGO**] Tá claro pra mim. Embora haja imbricações com as montagens, pois elas se situarão na questão do(s) espaço(s) da(s) rua(s).

[**PESQUISADOR**] Intrinsecamente ligadas, há algumas em que o elo da escrita e o processo de montagem ocorreram em conjunto, como no caso do Grupo Manjeriço, de que faço parte. E há também no trabalho um diálogo constante da escrita dramática com a minha formação na questão da luta da classe “rueira” do país. Falarei disso. Creio que este material poderá contribuir para as produções e para outros dramaturgos, estudantes, professores, encenadores, escritores etc., pois há um grande leque de informações que quero passar sobre as peças que escrevi.

[**DRAMATURGO**] Percebes que há pouca pesquisa nesta área, então?

[**PESQUISADOR**] Sobre dramaturgia para espetáculos de teatro de rua, sim. Eu circulo muito em festivais, mostras, encontros de teatro organizados por movimentos da área. Sempre que vou a esses eventos, artistas de rua me perguntam sobre o processo de criação de uma ou outra peça que sabem que fui eu que escrevi. Há uma grande carência de informações, oficinas, *workshops* de dramaturgia. Eu sempre falo de como foi o processo de adaptação de tal obra, de tal romance, ou de como pesquisei causos e lendas de uma região para criar um texto teatral. Neste sentido, quanto à parte teórica, gosto muito da Linda Hutcheon (2011), em seu livro *Uma teoria da adaptação*.

[**DRAMATURGO**] Seria um grande encontro incluir aí também o José Sinisterra (2016) e o Haroldo de Campos (2011).

[**PESQUISADOR**] Imprescindíveis nas questões da construção de um texto dramático baseado no narrativo e da transcrição. São minhas influências teóricas, entre outras de que falo sempre; além dos diálogos com os grupos teatrais, claro, é esse o caminho.

[**DRAMATURGO**] Certo. Tô pensando como finalizamos essa introdução toda. Por fim, algo ficou definido?

[**PESQUISADOR**] Acredito que temos aqui um trabalho que se aproxima de uma incompletude de gêneros, ou que propõe um jogo com os gêneros literários.

Passando pelo dramático, pelo acadêmico-científico, pelo ensaio, pelo artigo, pelo relato, pela crônica, pela experiência, narração, fragmentos, resíduos, anotações, referências, memórias; como um *flâneur*⁹ (Benjamin, 2015) da linguagem e comunicação escrita.

[**DRAMATURGO**] Espera aí! Dá pra repetir? Tô anotando aqui.

[**PESQUISADOR**] Certo. Bom prestar atenção. O que há aqui é um trabalho que tange o universo de uma incompletude de gêneros, ou que propõe um jogo com os gêneros literários. Uma bricolagem de formas de escrita. Passando pelo dramático nessa estrutura de diálogos, pelo acadêmico-científico, pelo ensaio, pelo artigo, pelo relato — que sinto ser o mais potente —, pela crônica — afinal falamos de nosso contexto atual —, pela experiência, narração, fragmentos, resíduos, anotações, referências, memórias. Enfim, retomando o estilo *flâneur* da linguagem e da comunicação escrita.

(Meses depois. O Dramaturgo chega sorrateiramente e encontra o Pesquisador de pé, segurando uma xícara, olhando pela janela como se estivesse contemplando um horizonte belo e distante. Ele toma um gole de café. Olha para um espelho grande numa das paredes ao lado.)

[**PESQUISADOR**] *(Sorrindo)* Tô te vendo! Não adianta chegar de mansinho.

[**DRAMATURGO**] *(Sorrindo)* Ah! Esperto! E aí! Como ficou?

9. Sobre o *flâneur*, sugiro a leitura do ensaio “II. O *flâneur*”, do livro *Baudelaire e a Modernidade*, de Walter Benjamin (2015), em que o autor irá refletir sobre o *flâneur* na “Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire”. Mas poderia dizer, em síntese, uma frase de Walter Benjamin sobre o *flâneur*: “é uma espécie de botânico do asfalto” (2015, p. 39). Ou ainda, esse ser que vive o hábito de caminhar, flunar, pelas ruas, atento a tudo que possa propiciar o exercício do pensamento crítico. “A rua transforma-se na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês; as paredes são a secretária sobre a qual apoia o bloco de notas; os quiosques de jornais são as suas bibliotecas, e as esplanadas as varandas de onde, acabado o trabalho, ele observa a azáfama da casa. A vida em toda a sua diversidade, na sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre as pedras cinzentas da calçada e contra o pano de fundo cinzento do despotismo: esse é o pensamento político secreto da forma de escrita a que pertenciam as fisiologias” (Benjamin, 2015, p. 39-40).

[PESQUISADOR] Consistente!

[DRAMATURGO] Ah, é! Diga aí! Conta tudo.

[PESQUISADOR] Bom. Eu divido o material em duas partes. Na primeira, o capítulo um discorre sobre a minha participação em dois grupos que me formaram como artista, mas que sobretudo deram grande aporte na minha formação como dramaturgo. Refaço o caminho do Grupo Espalha-Fatos Atos de Teatro nos anos 1990, em Porto Alegre (RS), baseado no meu envolvimento como um metalúrgico que começa a fazer teatro no Sindicato dos Metalúrgicos na Zona Norte da capital gaúcha. Levanto os envoltimentos sindicais, políticos e a contextualização dos incentivos para a cultura. Depois, minha experiência com a criação do Grupo Manjeriço, também em Porto Alegre, na virada dos anos 1990 para 2000 até os dias atuais, no trabalho calcado na pesquisa com a máscara e o envolvimento político na área das políticas públicas para o teatro. Estendo-me um pouco mais neste coletivo, pois é o que tem em seu repertório uma das dramaturgias aqui abordadas.

Na sequência, no capítulo dois, estabeleço conexões da minha trajetória com os movimentos artísticos, populares e de teatro de rua que foram fundamentais, e ainda são, na minha permanente formação e criação artística voltada para a rua. Movimentos em que tomei contato com duas vertentes criativas como modalidades de uma dramaturgia para a rua, gestadas no bojo inquieto e pulsante do teatro de rua brasileiro: a Camelôurgia e a Cenopoesia. Trato de cada uma, no seu tempo, dentro desses movimentos. Sendo a Camelôurgia criada por Carlos Gomide, da Cia. Carroça de Mamulengos (CE), que conheci por meio de encontros ligados à Rede Brasileira de Teatro de Rua, e a Cenopoesia criada por Ray Lima (PB/CE) em suas atividades como cenopoeta e depois escambista no Movimento Escambo Popular Livre de Rua.

No capítulo três e último desta primeira parte, faço um apanhado, ainda que breve, sobre teatro de rua e dramaturgia no Brasil à luz das pesquisas de artistas/docentes e teóricos situados na fronteira das ciências humanas, como as artes cênicas, os estudos literários, a sociologia e filosofia, a antropologia; e um levantamento geral de situações de cunho empírico que me levam a

desenvolver um conceito para “Dramaturgia Porosa”. Também apresento pela primeira vez em uma pesquisa densa em teatro no país um estudo sobre a “Camelôurgia” e a “Cenopoesia” como modalidades de dramaturgias para teatro de rua, ou artes cênicas na rua. Faço uma detalhada investigação, considerando os poucos materiais que existem sobre o assunto, nos quais se pode encontrar o processo histórico de surgimento, das adversidades socioculturais, da criação e efetivação na cena de rua destas dramaturgias. É de certa forma uma jornada epistemológica e empírica, se me entende?

[**DRAMATURGO**] Ótimo. Claro que entendo perfeitamente. Pareceu-me um bom breviário dos processos históricos. E depois?

[**PESQUISADOR**] A segunda parte, mais extensa, divido em três capítulos em consonância com as três dramaturgias. Teço uma explanação memorialística/reflexiva sobre a dramaturgia e seus modos de produção/criação para os três grupos. Em outras palavras, para cada uma dessas três dramaturgias, com suas peculiaridades poéticas, desenvolvo análises das relações entre as pesquisas empreendidas para a escrita dos textos teatrais e o acompanhamento que realizei junto aos grupos durante a execução de suas montagens. No transcorrer de cada dramaturgia, faço algo especial, diferenciado, vou estruturando dentro dos jogos criativos propostos pela Camelôurgia e pela Cenopoesia. Como um cameloturgo, procuro estabelecer um formato inusitado, atrativo dentro das *possibilidades*, em cada um dos três capítulos; como um cenopoeta criando seu *roteiro cenopoético*, desenvolvo a inserção de personagens do mamulengo no escopo do texto científico, intervenções, ou citações, curiosidades tiradas de vivências e de “perrengues” dos processos criativos. Afinal estamos falando, sobretudo, de arte, do fazer artístico! Ela deve ser pulsante, instigadora até nesse momento. Para a elaboração desta siderada viagem, como subsídio para consulta, tenho os meus cadernos (*zibaldoni*) de anotações, com registros de diálogos com os grupos, e também reminiscências dos momentos, na condição de processos históricos. Meu material, como um relato de cunho exploratório, abarca os anos entre 2008 e 2015, período em que ocorreram as três criações e suas estreias na rua. Que se revelou um registro histórico de múltiplos caminhos e direções.

[**DRAMATURGO**] Uau! Que interessante autoetnografia! A práxis de um dramaturgo enquanto jovem. Os procedimentos de criação de cada dramaturgia, três caminhos distintos do seu criador. Tese crônica, crônica-Tese. Uma variação que vai da “crônica cronológica” de um tempo ao texto científico, do relato à narração. Relato exploratório, referências referenciadas, memórias e reminiscências. Anotações, rastros, ruídos, olhares, processos... olha eu, cenopoetizando! Esse material deve estar bem interessante. Tá, mas me conta: e como ficou a “finaleira” deste compêndio?

[**PESQUISADOR**] Nas considerações traço um panorama desta escrita dialógica e polifônica, retomo alguns imbróglis, fragmentos, certezas, sendo na verdade mais incertezas/inseguranças/medos/tormentos, claro, em função da situação político/econômica/cultural des governada que estamos vivendo. Por fim, concluo com a “convicção” de que nada tem fim, tudo é processo. É “mais ou menos” na linha do que disse um poeta desconhecido: o que importa é o caminho, não o ponto de chegada. Encerro com a inserção das três dramaturgias, para melhor acompanhamento desta escrita inventiva.

[**DRAMATURGO**] Muito bacana! Bora ler.

[**PESQUISADOR**] É isso aí! Bora já!

A JORNADA DO DRAMATURGO

“Por isso, nós nos renovamos a cada contato com o público dos bairros e a ele nos entregamos, a ele nos integramos e aprendemos e voltamos a aprender e a caminhar...”

[CÉZAR VIEIRA]¹⁰

10. Cezar Vieira. Diretor e dramaturgo do Grupo Teatro União e Olho Vivo (SP), o grupo mais antigo de teatro de rua em atividade no Brasil: 52 anos.



A FORMAÇÃO INICIAL EM GRUPOS TEATRAIS

“As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes.”

[WALTER BENJAMIN]¹¹

A minha formação artística teatral se deu basicamente por meio do trabalho que desenvolvi em dois grupos teatrais de rua da cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul: Grupo Espalha-Fatos (de 1991 a 1999) e Grupo Manjerição (desde 1998). Por isso, neste capítulo procuro mostrar meus processos de formação nos dois coletivos, enfatizando as questões de dramaturgia, alguns caminhos e contextos que as tangenciam e suas influências sobre minha formação na escrita dramática.

No Grupo Espalha-Fatos, foi onde comecei a atuar, no ano de 1991. Sua criação foi na cidade de Cachoeirinha (RS), vizinha da capital gaúcha, no ano de 1989, por um conjunto de pessoas com interesse de desenvolver um teatro de rua voltado para causas políticas e ambientais. Um ano depois,

11. Benjamin, 2009, p. 468.

mudou-se para a cidade de Porto Alegre (RS) e passou a trabalhar com as causas dos operários metalúrgicos, dos quais eu fazia parte.

No caso do Grupo Manjericão, eu já atuava como artista profissional e ajudei a criá-lo no ano de 1998. O objetivo maior do grupo era, e ainda é, realizar espetáculos de teatro de rua que estivessem em consonância com os problemas nevrálgicos da sociedade, com ênfase no trabalho do ator e na utilização de máscaras.

Em ambos, trabalhei como dramaturgo, tanto no formato colaborativo como num processo mais individual. A produção do texto teatral foi um caminho natural na minha prática e uma constante como ator. Nas primeiras intervenções, já me surgia a necessidade da composição de um texto prévio; assim como também nos ambientes de criação coletiva; e, depois, como diretor e dramaturgo, tinha a necessidade de estruturar as cenas criadas no improviso da prática de ator e no trabalho de mesa, ao alinhar as ideias.

O teatro de grupo e suas criações voltadas para o espaço da rua me despertaram para outros processos de constituição do texto teatral. Durante um período de mais de duas décadas, procurei aprender sobre os procedimentos da criação dramaturgica, dos quais veremos neste livro o quanto estão imbricados na estrutura dos coletivos teatrais de rua. Vamos, pois, aos dois grupos e à minha jornada de aprendizado permanente.

ESPALHA-FATOS

O Grupo Espalha-Fatos Atos de Teatro foi fundado pelo “peão de fábrica”, funcionário da indústria metal-metalúrgica, também ator e diretor teatral Claiton Manfro Schinoff, no ano de 1989, na cidade de Cachoeirinha (RS), situada na região metropolitana de Porto Alegre. O grupo permaneceu nesta cidade por alguns meses e logo se alocou na sede do Sindicato dos Metalúrgicos de Porto Alegre, na Zona Norte da cidade. Esta região é considerada a mais populosa da capital gaúcha e surgiu a partir do caminho dos

tropeiros¹² no que é hoje uma das suas principais avenidas, chamada Assis Brasil. Tornou-se o bairro Passo da Areia, projetado nos anos 1950 como bairro dormitório de muitos trabalhadores das indústrias que se situavam nesta região e na região vizinha, conhecida como Humaitá/Ilhas, onde se situa o bairro do 4º distrito, formado basicamente de indústrias.

Na Zona Norte, dentro do Passo da Areia, também está a Vila do IAPI, considerada o primeiro Conjunto Habitacional do Brasil. Construída entre 1942 e 1954, foi idealizada pelo engenheiro Edmundo Gardolinski (1914-1974) e é conhecida popularmente como Vila dos Industriários, pois o conjunto habitacional foi construído para moradia dos trabalhadores industriários do 4º distrito. Nos anos 1960, passou a ser mais conhecido por sua efervescência cultural; um exemplo disto é que foi neste bairro que nasceu e cresceu Elis Regina, cujo pai era industriário.

O bairro também foi berço do *rock* gaúcho nos anos 1960 e 1970, quando ali surgiram bandas precursoras, como *Liverpool* e *Bandalheira*, as quais influenciaram outras bandas gaúchas dos anos 1980 e 1990, algumas que ainda estão na ativa, como *Nenhum de Nós*, *Engenheiros do Havai*, *Cidadão Quem*, *Pouca Vogal* e *Cachorro Grande*. Nos anos 1970 e 1980, surgiram duas escolas de samba: *União da Vila do IAPI* e *Império da Zona Norte*, ambas na ativa. Nasci na Zona Norte da capital gaúcha, mas cresci em Gravataí, vizinha à Cachoeirinha e parte da região metropolitana de Porto Alegre. Depois, em função do Espalha-Fatos, passei a morar na capital. Foram vinte e três anos morando na Zona Norte, sendo onze deles na Vila do IAPI.

Em função da forte presença da indústria na Zona Norte, os metalúrgicos construíram ali um prédio cuja estrutura possuía um amplo ginásio coberto, para realização das plenárias de trabalhadores metalúrgicos da capital e

12. O caminho dos tropeiros era o trajeto por onde os tropeiros levavam muares, cavalos e outros produtos da região de Porto Alegre (RS) até Sorocaba (SP). “Nos Séculos XVII e XVIII, os tropeiros eram partes da vida da zona rural e cidades pequenas dentro do Sul do Brasil. Vestidos como gaúchos com chapéus, ponchos e botas, os tropeiros dirigiram rebanhos de gado e levaram bens por esta região para São Paulo, comercializados na feira de Sorocaba. De São Paulo, os animais e mercadorias foram para os estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Os tropeiros faziam o comércio de animais (mulas e cavalos) entre as regiões Sul e Sudeste. Comercializavam também alimentos, principalmente o charque (carne seca) do Sul para o Sudeste” (Ribeiro, 2006, p. 18-19).

região. Nesse ginásio poliesportivo, na rua Francisco Trein, também havia um palco para eventos, apresentações e palestras. O Grupo Espalha-Fatos ocupava esse palco para ensaios à noite, e durante o dia ensaiava no pátio, no estacionamento e, algumas vezes, na rua em frente ao Sindicato. O grupo mudou-se para a capital em função de que seu diretor, Claiton Manfro, passou a trabalhar no Sindicato, assessorando trabalhadores e trabalhadoras em contratações e rescisões contratuais¹³. Ele conseguiu horários para reuniões, leituras e ensaios na estrutura do Sindicato. Aos poucos, o grupo ganhou mais espaço, como uma sala para guardar materiais pessoais e para a apresentação de espetáculos; bem como passou a realizar intervenções teatrais nas reuniões, greves e festas dos metalúrgicos, e nas portas de fábrica por todo o Rio Grande do Sul.

Lá o Grupo ficou por três anos, entre 1990 e 1993, período em que entrei no coletivo. O grupo havia criado uma série de atividades ligadas ao teatro — música, literatura, dança e cinema —, e outros eventos ocorriam no Sindicato e na Escola Técnica Mesquita, também na Zona Norte, onde havia uma oficina de teatro aos sábados, no turno da tarde. Eu morava na cidade de Gravataí, também da região metropolitana, hoje conhecida por ser a cidade onde fica uma das maiores empresas de construção de veículos: a multinacional General Motors. Como eu havia terminado o curso de técnico em Mecânica Geral no SENAI de Gravataí e estagiava numa empresa de componentes eletrônicos, soube por amigos metalúrgicos que havia um curso de teatro para interessados, oferecido por um grupo de teatro dos metalúrgicos de Porto Alegre. Fui com mais dois colegas numa tarde de sábado ensolarado de abril e nunca mais parei; meus amigos desistiram nos primeiros meses.

13. O diretor e fundador do Grupo Espalha-Fatos, Claiton Manfro, assim como eu, também era metalúrgico desde a adolescência, na cidade de Cachoeirinha; e do seu envolvimento cultural com a categoria, o sindicato, e após ter criado o Grupo, teve conhecimento no ano 1990 da existência do Grupo de Teatro Forja, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (SP). Fundado em 27 de maio de 1979, por Tin Urbinatti, o Grupo Forja realizou uma série de ações, como peças, intervenções, dramaturgias, oficinas, seminários, publicações junto ao Sindicato dos Metalúrgicos do ABC etc. Claiton, já como assessor de cultura dos metalúrgicos de Porto Alegre, passou a ter mais informações dos trabalhos do Forja, que nos influenciaram em uma série de atividades junto ao sindicato até o ano de 1993. Para um maior conhecimento sobre o Grupo Forja, sugiro a obra *Peões em Cena: Grupo de Teatro Forja*, de Tin Urbinatti (2011).

O ano era 1991. Em três meses de oficina, o professor de teatro Maurício Guzinski propôs uma mostra de nossas cenas individuais, que poderia ter texto teatral falado ou não. Eu já escrevia poesias e contos há alguns anos, e me senti estimulado a criar. Foi então que escrevi minha primeira peça teatral, amadoramente: *O Palhaço e a Flor da Dor*, composta por poemas simbolistas, ditos o “mal de século”, de poetas como Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos e Alphonsus Guimaraens. Após as apresentações, Claiton me convidou para acompanhar um ensaio que fariam naquela noite depois da oficina, de uma nova peça de teatro de rua que estavam montando: *Quando João e José resolvem Lutar*, texto e direção do próprio Claiton, sobre dois metalúrgicos e a esposa do José que reagem diante das dificuldades econômicas da classe trabalhadora, no contexto daquele período no Brasil.

Importante contextualizar: o presidente brasileiro era Fernando Collor de Mello, que derrotou o candidato Luiz Inácio Lula da Silva no segundo turno das eleições diretas de 1989. Collor de Mello governou o país de 1990 a 1992, quando em 29 de dezembro, acusado de corrupção, sofreu *impeachment*, ficando inelegível por oito anos. O cargo foi assumido por seu vice Itamar Franco, e durante seu mandato, que terminou em 1º de janeiro de 1995, foi lançado o Plano Real e sua moeda, o real. O plano foi idealizado pela equipe do então Ministro da Fazenda Fernando Henrique Cardoso, que viria a ser presidente do país pelos dois próximos mandatos (de 1995 a 2003). Itamar Franco também ficou conhecido pela retomada da fabricação no Brasil do automóvel Fusca¹⁴, da empresa alemã Volkswagen.

Retomando, foi durante esse período que eu acompanhava os ensaios, sempre após a oficina dos sábados à tarde. Não demorou muito para o grupo me convidar a fazer uma pequena participação na peça, numa intervenção-ensaio

14. O presidente Itamar Franco (1930-2011), durante o ano de 1993 do seu mandato, como forma de incentivar a produção de carros populares no país, aprovou a isenção de impostos para veículos com motor 1.0. Como Itamar gostava do modelo Fusca, a empresa Volkswagen retomou a produção do carro, que tinha sido interrompida em 1986. No entanto, durou apenas três anos. Após as fracas vendas, a produção foi novamente interrompida. Interessante notar que foi nesses dois períodos de fabricação do Fusca no Brasil que teve início a paixão do então jovem caxiense Jonas Piccoli pelo Fusca. Pois, como veremos mais à frente neste livro, dessa paixão surgiu, anos depois, a ideia para o espetáculo *As Aventuras do Fusca à Vela*, estreado em 2015.

na rua. Particpei e meu personagem ficou fixo nesse trabalho. Nesse mesmo ano, em pleno governo Collor, diante da minha insatisfação no emprego e com o salário de aprendiz de metalúrgico numa empresa em Porto Alegre, pedi demissão. Passei a me dedicar totalmente ao teatro em junho de 1991.

Nos primeiros cinco anos do grupo, quem criava as dramaturgias era Claiton Manfro. Aos poucos, passamos a compartilhar ideias sobre dramaturgia e estudar textos dramáticos que se aproximassem do ideal de lutas sociais do grupo. Após meses de leituras e discussões, chegamos ao texto do dramaturgo argentino Osvaldo Dragún¹⁵ chamado *A História do Homem que se transformou em Cachorro* (1957). O texto havia chegado a nossas mãos por meio de um grupo teatral colombiano chamado Papaya Partia, que circulava pela América do Sul durante o ano de 1992 e ficou conosco na sede dos metalúrgicos, realizando oficinas e apresentações de seu repertório. A dramaturgia de Dragún serviu como uma luva aos nossos propósitos. Alguns integrantes do Espalha-Fatos sabiam espanhol fluentemente, e realizamos algumas leituras e discussões sobre o texto.

Após definido o texto-base de nossa nova produção teatral para a rua, passamos a maior parte do ano de 1993 traduzindo e adaptando o texto ao nosso contexto histórico e à condição financeira que o grupo tinha para encenar. Foi um período em que estudamos muito dramaturgia, mas com pouco acesso a material teórico. Um dos livros de cabeceira de todos era a cópia xerográfica da *Introdução à Dramaturgia*, de Renata Pallottini. Era uma edição esgotada de 1983, lançada pela Editora Brasiliense. Líamos inúmeras vezes aquele material, extraído da tese de doutoramento da autora. Foi nesse período que tive meus primeiros contatos com o universo técnico e teórico da dramaturgia. O livro foi um divisor de águas na nossa vida teatral.

15. Osvaldo Dragún (1929-1999) “Foi um dramaturgo argentino, nascido na província de Entre-Rios. Filho de camponeses que, expulsos de suas terras, foram obrigados a mudar-se, com o golpe militar em 1943 passaram a morar em Buenos Aires. Em 1956, aos 27 anos, Dragún começa a escrever sua primeira peça, *La Peste Viene de Melos*, e desde então não parou mais de escrever para teatro e lutar pela liberdade de expressão. Viveu 70 anos entre Buenos Aires e Havana. Em Cuba, ajudou a criar, em 1987, a Escola Internacional de Teatro Para a América Latina e o Caribe, que tem Dragún como primeiro diretor” (Peixoto, 1993, p. 10-11).

Também havia nele um prefácio do teatrólogo Fernando Peixoto (1937-2012), em que constava um trecho que foi marcante para todos nós que buscávamos mais espaço e liberdade de expressão. Dizia assim:

O dramaturgo exerce seu difícil trabalho criativo nas entranhas de um irrecusável mundo real, que possui suas contradições e perspectivas, perplexidades e exigências. Compreender esta, às vezes complexa, relação dialética é assumir de forma criativa e transformadora a liberdade de expressão (Peixoto *apud* Pallottini, 1983, p. 9).

Era exatamente isso o que vivenciávamos naquele período, dez anos depois dessa obra ser lançada. Mergulhamos no mundo a nossa volta buscando o material para transpor, adaptar e contextualizar o texto do dramaturgo argentino e essa introdução, assim como todo o livro de Pallottini, o que me despertou maior curiosidade sobre a dramaturgia. Mais tarde, isso se tornaria fundamental para o meu fazer teatral.

A peça *A História do Homem que se Transformou em Cachorro* levou dois anos para ficar pronta. Mas, quando finalizada, havíamos conseguido contextualizar na encenação nosso período histórico. Mostrávamos a vida de um casal na luta pela sobrevivência. O marido trocava de emprego nas fábricas como se troca de meias; não que ele quisesse, mas por causa dos altos e baixos da economia brasileira. O momento alude à implantação gradual da moeda do real (1994) após uma série de trocas monetárias. Por um tempo longo, o marido ficava desempregado. Por não suportar mais as dificuldades financeiras e o aumento dos conflitos e das dívidas, ele aceitava o emprego de cachorro do guarda noturno de uma empresa multinacional. Sua esposa ficava grávida e ele — que aos poucos foi sofrendo uma transformação canina —, quando estava comemorando a felicidade que sentia pela vinda do primeiro filho, acabava por latir diante da esposa. Com o passar do tempo, à medida que a gravidez se avolumava, o marido passava por total transformação. O espetáculo se encerrava quando o marido-cachorro rosna forte. Ele não mais reconhecia a esposa. Esse trabalho me marcou profundamente. Por quatro anos, eu atuei realizando esse personagem do homem-cachorro, após a saída de um integrante do elenco. Foi um dos espetáculos que ficou mais tempo em repertório nos dez anos de existência do Espalha-Fatos.

Durante os dez anos do grupo, o espetáculo de teatro de rua *Quando João e José Resolvem Lutar*, de Claiton Manfro, tornou-se uma dramaturgia construída por todos, à medida que mudava o elenco e a abordagem estética da encenação. O espetáculo começou a ser encenado em portas de fábricas de armas de fogo (empresa Taurus) numa proposta estética mais realista, mas encerrou sua trajetória na linguagem circense.

A dramaturgia versa sobre dois peões de fábrica que lutam e criam situações junto com o público, jogando com as várias possibilidades de aumentar o salário mínimo — representado por um ator caído no chão. Eles almejam ter uma vida mais digna. O espetáculo também questiona as estruturas sindicais que, ao longo dos anos 1990, já não demonstravam tanta força frente ao abuso dos patrões.

Nesse período, dois fatos importantes em minha formação artística foram: a troca de sede do grupo e a aproximação de coletivos teatrais politicamente organizados. Em 1993, o Espalha-Fatos saiu do Sindicato dos Metalúrgicos na Zona Norte para se estabelecer na sede da União Estadual dos Estudantes do Rio Grande do Sul (UEE-RS). Tratava-se de um andar inteiro de um prédio no centro de Porto Alegre, com sete salas grandes e dois salões. Metade do andar fora abandonada pela entidade que o ocupou por décadas. Com o passar dos anos, a UEE passou a ocupar espaços dentro de universidades, em departamentos de estudantes, e foi abandonando o espaço do 3º andar na Rua Senhor dos Passos, 235. Foi durante o governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (de 1995 a 2003) que fecharam de vez e leiloaram a última sala de representação dos estudantes no prédio. Até os dias de hoje, a UEE funciona dentro das universidades do estado gaúcho, pois com o passar dos anos foi perdendo o andar inteiro em leilões realizados a fim de pagar dívidas com o condomínio, o estado e a prefeitura municipal de Porto Alegre. Ironicamente, quem comprou todas as salas do andar foi a Câmara de Dirigentes Lojistas (CDL), uma representação do empresariado contra a qual tanto lutávamos em prol dos direitos dos trabalhadores. A CDL já anteriormente era proprietária dos dois primeiros andares desse edifício.

No terceiro andar, havia somente um escritório em atividade da UEE: uma sala pequena. Esse andar fora concedido aos estudantes organizados nos anos 1960 por Leonel Brizola (1922-2004) que, naquele período, exercia

o mandato de governador do Rio Grande do Sul (de 1959 a 1963). Depois de trinta anos, ainda havia dois salões com mobiliários que, com o passar dos anos, os denominamos de “do tempo do Brizola”, pois havia pequenas placas de registro de patrimônio. Além disso, tudo estava sendo comido por cupins. Limpamos tudo, descartamos materiais e nos estabelecemos no local por sete anos, até 1999. O Grupo Manjeriçã, do qual falarei mais à frente, surgiu nesse mesmo local, em 1998.

Desta forma, o terceiro andar na Rua Senhor dos Passos, no centro da cidade de Porto Alegre, ganhou o nome de Espaço Laborarte e se transformou num lugar seminal de muitos grupos: o local passou a ser também espaço de criação e ocupação de associações que foram se agregando ao nosso grupo.

Das oito horas da manhã até as vinte e quatro horas, todos os dias, de segunda a segunda, o Espaço Laborarte era um local de oficinas, ensaios, seminários e reuniões de movimentos culturais. Com maior frequência, se realizavam as reuniões de articulação do Movimento de Teatro de Rua de Porto Alegre (MTRPoa). Este movimento ali discutiu, criou e desenvolveu uma série de projetos, mostras, circuitos e oficinas descentralizadas de teatro de rua, assim como influenciou muitos projetos encampados pela prefeitura municipal de Porto Alegre, governada durante toda a década de 1990 pelo Partido dos Trabalhadores. O movimento da capital gaúcha ganhou projeção nacional por sua organização que, com o tempo, se tornou base da criação do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR-SP), no início dos anos 2000. Em 2007, o MTR-SP, articulado com outros movimentos como o Escambo, da Região Nordeste, e o REDEMOINHO — Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, criou a Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR), na cidade de Salvador (BA). Sobre esses movimentos falarei mais adiante.

Outros grupos passaram, pois, a ocupar salas do andar da UEE. O Manjeriçã foi um destes grupos, dando início às atividades um ano antes do encerramento do Espalha-Fatos, em 1999, com as últimas apresentações de *O Homem que se Transformou em Cachorro*. Tempos depois, soubemos que, por coincidência, foi esse o mesmo ano do falecimento de Osvaldo Dragún, em Buenos Aires.

MANJERICÃO

Este grupo teatral formou-se em fevereiro de 1998 devido à necessidade de alguns artistas de expor suas ideias, conhecimentos e objetivos na prática, por meio de pesquisas cênicas. Anelise Camargo e eu fundamos o Grupo Manjeriçãõ ao notar que o Grupo Espalha-Fatos entrava num processo de encerramento de suas atividades, após dez anos de existência.

Por meio de treinamentos calcados no trabalho do ator e na encenação de rua, o grupo procurou vivenciar as diferentes técnicas de Teatro Popular juntamente com as linguagens do Teatro de Máscaras, do Palhaço Circense e da *Commedia dell'arte*¹⁶ (meia-máscara). Nestes mais de vinte anos de estrada, nossas encenações foram trabalhadas com base nas experiências que seus integrantes obtiveram em muitos anos de atividades e pesquisas com elementos da cultura popular e de outras linguagens e estilos artísticos. O grupo sempre procurou uma aproximação maior com o público mediante a comédia, além de transpor a barreira do discurso e da compreensão dos temas propostos pela ampliação da relação entre ator e espectador.

Em 1998, na fundação do grupo, em pleno carnaval, comecei a trabalhar em dois textos teatrais. O primeiro partia de um pequeno texto medieval de autor desconhecido que tratava de um casamento baseado na relação de interesses familiares. Uma comédia de costumes leve e engraçada, levou o nome de *Moço que Casou com Mulher Braba*. A intenção do grupo era montar uma primeira peça que pudesse discutir a mulher no matrimônio em situações que perduravam no interior de muitas cidades do Brasil, com ênfase no Rio Grande do Sul.

16. “A *Commedia dell'arte* era, antigamente, denominada *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zanni*, ou, na França, comédia italiana, comédia das máscaras. Foi somente no século XVIII [...] que essa forma teatral, existente desde meados do século XVI, passou a denominar-se *Commedia dell'arte* — a *arte* significando ao mesmo tempo arte, habilidade, técnica e o lado profissional dos comediantes, que sempre eram pessoas do ofício. Não se sabe ao certo se a *Commedia dell'arte* descende diretamente das farsas *atelanas* romanas ou do mito antigo: pesquisas recentes puseram em dúvida a etimologia de *Zanni* (criado cômico) que se acreditava derivado de *Sannio*, bufão da atelana romana. Em contrapartida, parece ser verdade que tais formas populares, às quais se devem juntar os saltimbancos, malabaristas e bufões do Renascimento e das comédias populares e dialetais de RUZZANTE (1502-1542), prepararam o terreno para a *commedia*” (Pavis, 2008, p. 61).

Na montagem, utilizamos a estética peculiar da cultura gaúcha na criação das vestimentas e de um linguajar calcado no ritmo do gaúcho do interior, fronteiro com Argentina e Uruguai. O espetáculo de teatro de rua resultou da encenação em tom de farsa que provocava no espectador, além de muitas gargalhadas, também uma “tomada de postura diante dos absurdos entorno de um casamento arranjado, como: ganância, disputa por interesses individuais, desestrutura familiar, abuso de poder, etc.” (Santos, 2016, p. 18). Nossa ideia de discussão sobre os assuntos que a peça trazia e outros que pudessem suscitar diálogos com as comunidades por onde passássemos surtiu bons frutos durante os cinco anos de permanência do espetáculo em nosso repertório.

A segunda dramaturgia foi *O Dilema do Paciente* (1999), um trabalho mais engajado e talvez mais crítico que o anterior, pois o cerne principal da história foi o descaso estatal com a saúde pública e privada, que havia causado um nível alto de indignação na população, naquele final do século XX. A escolha do tema foi unânime após alguns integrantes do grupo terem passado por situações árduas de espera em filas quilométricas em postos de saúde, nas madrugadas de um rigoroso inverno gaúcho.

Nessa época eu me nutria intensamente de filmes mais antigos de comédia escrachada e *nonsense*: havia assistido parte da obra cinematográfica dos irmãos Marx¹⁷ e revisto alguns filmes¹⁸ do cineasta italiano Federico Fellini, de quem sou fã há décadas. Foi nesse período que descobri um pequeno texto teatral do Groucho Marx nos *Cadernos de Teatro*¹⁹. Era década de 1990: destaco o período porque não tínhamos o advento do acesso em massa à *internet*, e cabia ao pesquisador garimpar materiais em bibliotecas e sebos. Sempre no final de cada edição, os *Cadernos de Teatro* publicavam algumas dramaturgias curtas ou, como alguns chamam, textos curtos para esquetes teatrais. Foi ali que encontrei alguns textos dos irmãos Marx, e um especificamente chamou minha atenção. Naquele momento, vislumbrei a

17. *Os Galhofeiros* (1930), *Os Irmãos Marx no Circo* (1939), *Uma Noite na Ópera* (1935).

18. *A Estrada da Vida* (1954), *Os Palhaços* (1971), *E La Nave Va* (1983), *Amarcord* (1973).

19. Marx, 1987.

possibilidade de fazer uma mescla do seu conteúdo com o que estávamos desenvolvendo no grupo Manjeriçãõ.

Fui adaptando o texto para o contexto da precariedade da saúde pública e, aos poucos, enxertei elementos da estética circense ao mesmo tempo que buscava a comédia *nonsense* em que atuavam tanto os irmãos Marx quanto alguns personagens dos filmes de Federico Fellini.

Dessa maneira, criei o texto da peça *O Dilema do Paciente*, que versa sobre a vida de um palhaço de circo o qual, em plena execução de um número circense, descobre que está cheio de manchas azuis. Este é o estopim para uma série de estripulias no circo e também em consultórios médicos. Mas encenamos bem pouco esse trabalho: ele logo hibernou, sendo retomado com muita força em 2010²⁰, com grandes mudanças devido ao maior envolvimento do grupo com o universo da palhaçaria.

Como nem tudo são flores na vida de um dramaturgo, depois de mostrar os meus dois maiores sucessos como dramaturgo do Grupo Manjeriçãõ, cito alguns trabalhos que tiveram suas carreiras interrompidas — aquilo que alguns chamariam de “fracassos”. Mas, não acredito que o sejam, pois no universo do teatro sempre é possível retomar algo e transformá-lo.

Escrevi duas trilogias que tiveram trajetórias conturbadas. Da primeira, a Trilogia das Águas, duas peças foram montadas: *O Monstro das Águas* (2002) e *O Encanto das Águas* (2004). A terceira peça, *A Canoia Virou*, nunca foi encenada. As peças possuem temáticas relacionadas a questões ambientais, com ênfase nos recursos hídricos — como se pode perceber pelos títulos. *O Encanto das Águas* obteve um relativo sucesso e a carreira de três anos no repertório do grupo.

A mais recente é a Trilogia Trágica, composta por *Medéia Eviscerada*, *Antígona Desterrada* e *Édipo Anacrônico*. Desta última, chegamos a iniciar o processo de montagem em 2013, mas o ator teve problemas familiares que o impediram de continuar. Essa trilogia surgiu da proposta do grupo de montar três monólogos baseado em textos gregos. Contextualizados em temas atuais, os textos têm por meta produzir repulsa nos transeuntes ao trazer à cena a materialidade da carne, dos ossos, do sangue e das vísceras de animais, seus

20. Não me alongarei aqui sobre esse texto porque ele estará na segunda parte deste livro, na qual tratarei com mais ênfase de sua criação.

intestinos e secreções. As encenações deveriam ocorrer em deslocamentos com três paradas. O processo foi tão pesado que, aos poucos, fomos desistindo.

Somente o trabalho solo em que me coube atuar e não se relacionava com textos gregos foi encenado: *João Pé-de-Chinelo* (2012). Mas, essa dramaturgia não é de minha autoria, e sim de Anelise Camargo Garcia — como já foi dito, ex-integrante e cofundadora do grupo Manjeriço.

A situação do/a dramaturgo/a inclui viver no limiar da solidão. O ato de escrever necessita daquele momento solitário para refletir, definir e talvez finalizar um texto dramático. Dada a celeuma dos ensaios (quando o dramaturgo deles participa, como é o meu caso) e das reuniões com diretores/as e produtores/as, o tempo para dialogar e discutir sobre sua arte com outros/as dramaturgos/as se torna muitas vezes escasso, já que no Brasil os encontros sobre dramaturgia são poucos. Logo, sobre minha formação como dramaturgo não poderia deixar de mencionar a participação no “Seminário Dramaturgia Gaúcha Contemporânea”, que ocorreu no ano de 2007, no Teatro de Arena em Porto Alegre, a sua única edição até hoje.

Naquele período, eu completava dez anos de trabalho como dramaturgo profissional e, a pleno vapor na escrita, conquistara certo prestígio. Quando o dramaturgo gaúcho Paulo Ricardo Berton²¹ me convidou para o seminário, que integrou as comemorações dos 40 anos do Teatro de Arena na capital gaúcha, há poucos anos havia falecido a dramaturga Vera Karam²² (1959-2003). Alguns escritores ainda estavam abalados com sua precoce partida; no meu caso particular, Karam foi uma de minhas professoras de escrita teatral. Percebendo que naquele momento precisávamos de novos estímulos na dramaturgia gaúcha, de pronto aceitei o convite. Parte do texto do programa do seminário dizia:

21. Professor do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

22. Vera Karam foi escritora, tradutora, exímia dramaturga gaúcha. Sobre ela, o professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Airton Tomazzoni (2013) escreve no prefácio da edição de *Vera Karam: obra reunida*: “Este conjunto de textos permite observar que a obra de Vera tem como matéria-prima enredos e tramas recheadas de improbabilidades que se desenham, revelando uma inteligente e refinada capacidade de expor os absurdos da vida sem precisar se afastar do cotidiano, do rotineiro, da prosaica realidade nossa de cada dia. Aliás, seus textos flertam com o absurdo continuamente, o que poderia filia-la à tradição de dramaturgos como Eugène Ionesco, Edward Albee e Harold Pinter” (2013, p. 10).

Enquanto que figuras solitárias vinham se destacando através de suas obras — nomes consagrados como Ivo Bender, Carlos Carvalho, Vera Karam e Júlio Conte —, atualmente temos um grupo emergente de dramaturgos que exploram os mais variados gêneros, da comédia ao teatro de protesto, do drama psicológico ao experimentalismo. Serão três dias de debates entre os autores e o público, numa análise da situação e dos caminhos da dramaturgia gaúcha contemporânea

O seminário gerou frutos: fui convidado por um dos participantes, o escritor, ilustrador e dramaturgo Hermes Bernardi Júnior (1965-2015), a ministrar uma oficina de dramaturgia no Projeto Descentralização da Cultura de Porto Alegre. As aulas aconteceram dentro da Biblioteca Pública Municipal Josué Guimarães.

Para finalizar esta parte do trabalho, gostaria de dizer que meus textos para teatro, como se poderá notar aqui, se orientam para a comédia e podem ser classificados como comédia trágica, comédia farsesca, comédia popular, *Commedia dell'Arte*, comédia de costume ou comédia crônica. Já escrevi e ainda escrevo peças em outros gêneros teatrais — como tragédia, teatro do absurdo, existencialismo, político panfletário, entre outros — que não consideraria cômicos/engraçados, se assim posso dizer. Ser um dramaturgo com muitas comédias já encenadas não me frustra por não ter outros gêneros montados, pois fazer comédia é mais difícil que fazer drama ou tragédia hoje em dia, nesses tempos sombrios que vivemos.

Tracei, por ora, um panorama destacando momentos da minha formação dramaturgica na prática de dois grupos de teatro de rua. Espero ser possível perceber, ao longo deste livro, o quanto esse período inicial foi importante para que minha obra se destacasse entre os grupos de teatro de rua do Brasil. Aos poucos, fui convidado para escrever textos teatrais para outros grupos do Rio Grande do Sul e, até os dias de hoje, vários grupos do país²³ já montaram textos meus.

23. Alguns como: Grupo Quem tem Boca é pra Gritar (PB), Grupo Arnesto nos Convidô (RS), Grupo Rua Luart (RN), Grupo Da Assunção (RS), Grupo Ditirambus (RS), Esfera Teatral (SC), Cia Amarte (MS).

Do Grupo Manjerição, do qual sou cofundador e sigo integrante, trago aqui a dramaturgia *O Dilema do Paciente*. Também selecionei outros textos meus. Os critérios de escolha foram: textos que atualmente integram os repertórios de alguns grupos de teatro em montagens com relativa aceitação e sucesso por onde passaram; e encenados a partir do ano de 2010, com diferentes abordagens estéticas. Além de *O Dilema do Paciente*, do Grupo Manjerição (RS), *As Gineteadas do Valente Toninho Corre Mundo na Estância de Cidão Dornelles*, encenado pelo Grupo TIA — Teatro Ideia e Ação (RS) e *As Aventuras do Fusca à Vela*, encenado pelo Grupo UEBA Produtos Notáveis (RS)²⁴.

O contato com outros artistas, grupos e companhias que passaram a conhecer o meu trabalho propiciou um abrir de portas e janelas. Aproximações que se deram principalmente por meio de participações permanentes e continuadas em encontros de movimentos organizados pelo país. Deles, destacarei dois no próximo capítulo: o Movimento Popular Escambo Livre de Rua e a Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR).

24. As três dramaturgias constam no Apêndice deste material.

MOVIMENTOS DE TEATRO DE RUA

TEATRO DE RUA

*Um tum-tum de tambor / Zuando numa esquina
Fitas coloridas correndo / Esparramadas na pista
Cantos que embalam o tédio / Duma cidade sombria
Roda girando Maria / Maria rondando João
Toques, Cenas, Romances
Céu aberto, Pé no chão
Abraço, choro, afeto
Teatro de rua, Paixão!*

[JUNIO SANTOS]²⁵

O início da minha formação política e cultural se deu ao longo dos anos 1990, mas ganhou maior intensidade durante os anos 2000, quando comecei a participar de atividades em coletivos articulados, associações culturais e movimentos teatrais em nível nacional. Se por um lado os movimentos contribuíram significativamente para minha formação política cultural, também tiveram forte influência sobre minha escrita dramática.

25. Disponível em: <http://movimentoescambo.wixsite.com/escambo>. Acesso em: 13 dez. 2019.

Citei no capítulo anterior alguns desses movimentos; neste capítulo, aprofundarei as reflexões sobre minha participação em dois deles: o Movimento Popular Escambo Livre de Rua (1991) e a Rede Brasileira de Teatro de Rua (2007).

MOVIMENTO POPULAR ESCAMBO LIVRE DE RUA

O Movimento Popular Escambo Livre de Rua foi criado em 1991 por Ray Lima e Junio Santos, que dentre outras funções são cenopoetas, músicos, professores, brincantes e palhaços que, na cidade de Janduís, no sertão do Seridó no estado do Rio Grande do Norte, deram início à “brincadeira” séria de criar um movimento que articulasse poesia, teatro, circo e música à luta pelos direitos humanos na região. Neste mesmo período, foram se chegando outros escambistas, que já desenvolviam escambos mesmo sem o Movimento Escambo ter um nome, como a médica e educadora popular Dra. Vera Dantas (CE), e, desde então, não pararam mais: nesses trinta anos, realizaram mais de quarenta encontros.

O Escambo (como é conhecido popularmente) é um movimento de irradiação de cultura e arte que reúne grupos de teatro de rua, brincantes, cenopoetas, capoeiristas, mamulengueiros, poetas, repentistas, grafiteiros, cordelistas, mestres, educadores e artistas populares das mais variadas vertentes da cultura nordestina. Eles/as se reúnem para socializar suas experiências artísticas, culturais, políticas e comunitárias. Com o passar dos anos, começaram a participar dos encontros artistas de outras partes do Brasil, assim como de outros países da América do Sul.

Os encontros são realizados em dois formatos, segundo os critérios de duração e de número de participantes. O maior se chama Escambo, com duração de quatro a cinco dias, quando um grande número de participantes toma conta da cidade sede com espetáculos, oficinas, *shows*, exposições, performances, debates, declamações de poesia, leituras e criação de documentos como cartas e manifestos. Já o Escambito é um encontro pequeno, como o nome sugere, em que o período de atividades é menor e o número de participantes também. Ele acontece em período próximo do grande

encontro do Escambo. Geralmente as atividades duram dois dias (um fim de semana) e, além de apresentações e oficinas, os escambistas priorizam os debates preparatórios para o grande Escambo, assim como sua pré-produção.

Sobre funcionamento, formato, estrutura e articulações, Junio Santos declara:

O Escambo não tem data definida, podendo ocorrer mais de três eventos por ano, de acordo com as expectativas, necessidades e interesse dos grupos e artistas que atuam como seus articuladores. Em sua história, o Escambo só teve três encontros com recursos públicos oriundos de editais. Na maioria das vezes, o Escambo é bancado pelos próprios grupos, que dividem alimentação, assumem transporte e produção. As fichas de inscrição são remetidas via Rede [virtual] do Movimento Escambo, sendo que os grupos que não participam com espetáculos, indicam dois representantes e os grupos que vão pela primeira [vez] também participam com apenas dois representantes. A programação do Escambo tem como definição: pela manhã [acontecem] vivências e oficinas oferecidas à comunidade e aos escambistas; [no] início da tarde [são realizadas] rodas de conversa com as comissões de trabalho, abertas para todos os escambistas; [no] final da tarde [apresentações dos] cortejos e espetáculos; [à] noite, exibição de filmes nas ruas e grande roda de conversa do Movimento Escambo, aberta aos escambistas e à comunidade; [no] final da noite [acontece o] Escambar Poético em algum bar da cidade, com lançamentos de livros e escambos variados. Um mês após o encontro do Escambo, representantes de grupos se reúnem na cidade sede para socializar a avaliação dos grupos e dar retorno à comunidade sobre o que foi produzido no encontro (Santos *apud* Turle; Trindade, 2016, p. 168).

Mesmo com todas essas dificuldades, o Movimento Escambo segue na ativa. É sinônimo de resistência e persistência entre as redes de teatro do país. Na prática do que David Harvey (2014, p. 218) entende como “trabalhadores organizados no controle de seus próprios processos e projetos de produção”, o movimento usa o diálogo e a poesia na luta social e cultural.

Muitos grupos conquistaram seus espaços e resultados nas políticas culturais a partir de suas participações e nos debates que acontecem no Escambo. Ray Lima descreve como isto acontece no movimento:

Bastava ter uma opinião diferente do *status quo* vigente que o pau cantava. Corte de quaisquer tipos de apoio, ameaças de toda espécie, considerava-se perseguição branda quando simplesmente os grupos eram colocados sob isolamento total das escassas políticas públicas existentes. Houve enfrentamentos a tais situações de várias formas: denúncia explícita na rua, cortejos etc., mas em alguns casos ocorreram reuniões, diálogo e negociações fundamentais para que determinados grupos assumissem a condução das políticas públicas de cultura locais ou se tornassem parte estratégica delas (Lima *apud* Santos, 2016, p. 66-67).

O Movimento Escambo foi um dos modelos de rede de articuladores que serviu de influência e modelo para a criação da RBTR, em 2007. Embora ocorra somente em cidades da região Nordeste, o movimento tem o reconhecimento de muitas redes do país inteiro. Pude acompanhar suas atividades em duas ocasiões: participando com um espetáculo de rua e ministrando uma oficina. O que mais me instiga em participar dos encontros é a possibilidade de aprender com os mestres da cultura popular e com a energia dos novos e engajados artistas escambistas.

Foram muito significativas as vivências com os mestres populares, que contribuíram para meu trabalho de ator, diretor e dramaturgo. Aprendi sobre o tempo do “botar boneco” na tenda (empanada de mamulengos), as tramas e os enredos das peças, a sagacidade do brincante, seu tempo ritmado conforme a “loa” e “toada” (música) tocada. O brincante, o palhaço e o mamulengueiro são verdadeiros editores de texto, sabem a “temperatura” certa de participação e da atenção do público, reconhecem os momentos em que é preciso trocar de cena — ou quadro — sem deixar cair o “rumo” (fio) da história narrada.

Nesses encontros me foi possível perceber a força da tradição e da ancestralidade²⁶ e a potência da oralidade²⁷ presentes nos improvisos certos, nas trocas de bonecos e assuntos variados que os artistas dominavam e trocavam em segundos, conforme a necessidade. Junio Santos, que fizera parte do Grupo Alegria, Alegria (RN), um dos grandes grupos de teatro de rua do início dos anos 1980, durante o I Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua, realizado em São Paulo (2011), rememorou a questão da dramaturgia naquele período e no Escambo:

A princípio, quando o Alegria, Alegria partiu pra rua nos anos 80, a discussão era que [tipo de] texto nós levaríamos pra rua. E depois de um tempo descobrimos que o texto já estava posto. Nós somos oriundos do *SOS Reisados*, dos cantadores da viola, do coco, do repentista... E só fizemos um levantamento rápido de personagens e

-
26. Ancestralidade aqui citada é mais no sentido daquilo (tradições, hábitos, costumes, fazeres artísticos etc.) que o artista herda de seus antepassados e que, dando continuidade, ele procura também transmitir esses conhecimentos por meio de práticas, vivências e ensinamentos às próximas gerações. No caso específico do Escambo, no Nordeste do país, são exemplos as áreas dos mamulengueiros, brincantes, poetas, repentistas, cordelistas, escambistas, circenses, que passam de geração em geração o ofício de sua arte.
27. A questão da oralidade aqui referida está ligada não só ao ato da realização das atividades artísticas desses brincantes, mamulengueiros, artistas nordestinos que por meio da comunicação oral criam, improvisam, recriam, mas também à sua capacidade como veículo para o ensino do ofício das artes aos demais. Está intrinsecamente ligada a essa ancestralidade também citada. Em tempo, embora a oralidade não seja abordada aqui com afinco, ainda assim cabe citar duas fontes que orbitam esses estudos. As obras do pesquisador suíço Paul Zumthor, com destaque para *Introdução à poesia oral*, na qual se aproxima desta pesquisa quando vai dizer que considera “como oral toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido” (1997, p. 34). E os estudos da pesquisadora brasileira Marlene Fortuna em sua obra *A performance da oralidade teatral*, quando fala mais especificamente do trabalho do ator: “A oralidade atinge dimensões de grandeza para o ator, quando ele consegue realizar a *alquímica viagem da passagem*. Passagem da linguagem escrita, sedimentada, *descansada*, para a linguagem oral volatizada, presentificada, esteticamente. E nesta, do domínio (técnico) intelectual para o domínio (técnico) orgânico” (2000, p. 37). Ou ainda quando Fortuna cita os estudos de Zumthor (1997) para falar desta relação (cruzamentos) entre escrita e oralidade: “Para o estudioso, a escritura tem caráter de permanência, estagnação e conservação, enquanto a oralidade de multiplicação, expansão e *destruição*. A primeira se basta, a segunda apela. A escritura tende a preservar aquilo que a oralidade, suportada pela voz, tende a dissipar. Esta é cinestésica em plenitude; a escritura é cinestésica em sutileza” (2000, p. 80).

chegamos a Pedro Malasartes, que era a identificação de todos. Como ninguém escrevia, conversamos com o Racine Santos e ele fez uma adaptação em cordel. Fizemos isso em quadros que nós pensávamos que era o ideal, pensando que a praça é um lugar de passagem e que nós podíamos escolher os quadros que faríamos em cada dia, dependendo do público. Depois da milésima apresentação, nós já sabíamos o que fazer e como nos comunicar em cena sem falar. A gente só se olhava. [...] No primeiro Escambo já vimos que tinha muita gente escrevendo partindo da pergunta: o quê e como é que eu quero dizer ao mundo? Decidimos não conversar pra fechar um conceito de dramaturgia ou a forma de escrever. Todos deveriam ser livres para escrever como quisessem (Santos *apud* Pavanelli; Pavanelli, 2011, p. 94).

Vivenciei dois Escambos em Janduís e Caicó, cidades do interior do Rio Grande do Norte. No espaço de tempo que separou os dois encontros, meu trabalho no espetáculo solo de rua *João Pé-de-chinelo* já havia mudado muito, tanto na sua estrutura dramática como na forma como passei a iniciar o espetáculo, a abordar o público e a conduzir o final, do qual reformulei a musicalidade e o ato de passar o chapéu para a contribuição espontânea do espectador. Estes pormenores expandiram a qualidade do espetáculo, assim como ampliaram minha visão sobre minha própria escrita teatral²⁸.

REDE BRASILEIRA DE TEATRO DE RUA

Surgida no dia 27 de março do ano de 2007 durante comemorações do Dia do Teatro e do Circo na cidade de Salvador, Bahia, a RBTR (como é mais conhecida) já completou mais de uma década de existência. Ao longo desses anos, foram realizados, em média, dois encontros anuais, sempre em diferentes regiões e estados do país: os grupos regionais organizam o

28. Irei discorrer sobre estas influências diretas em duas dramaturgias na segunda parte deste livro: *O Dilema do Paciente e As Gineteadas do Valente Toninho Corre Mundo na Estância de Cidão Dornelles*. Há elementos nessas peças que derivaram de minhas experiências escambistas.

encontro semestral e, por isso, procuram realizá-los em diferentes regiões do país, alternadamente.

Nos anos 1990, havia o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo. No início dos anos 2000, ele havia se desarticulado, e um novo movimento surgia: o REDEMOINHO — Movimento Brasileiro de Espaços e Criação, uma espécie de associação de artistas e produtores liderados, entre outros artistas, por Chico Pelúcio, ator do Grupo Galpão (MG). De 2004 a 2009 foram realizados cinco encontros, mas o REDEMOINHO acabou se dissolvendo após severas discussões internas. Durante o período, em 2007, a RBTR foi criada porque os rúeiros não se sentiam totalmente contemplados nas propostas do REDEMOINHO para o teatro de rua.

Numa reunião com alguns articuladores das regiões Sudeste e Nordeste, foi criada a RBTR. Estavam presentes articuladores/as dos seguintes movimentos: Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR-SP), Movimento de Teatro de Rua do Rio do Janeiro (MTR-RJ), Movimento de Teatro Popular de Pernambuco (MTP-PE), Movimento de Teatro de Rua da Bahia (MTR-BA), Cooperativa Paulista de Teatro (CPT) e alguns articuladores de Minas Gerais, São Paulo e Espírito Santo.

A RBTR iniciou sua atividade virtual por meio do diretor teatral Marcelo Bones, do Grupo Andante (MG), que criou um grupo de *e-mails* para agilizar as comunicações: o teatroderuanobrasil@yahoo.com, e logo viu aumentar vertiginosamente o número de participantes. A Rede virtual tornava nossa comunicação mais precisa e rápida, a ponto de os articuladores conseguirem tomar decisões via *e-mail* em poucas horas. O assunto era posto em pauta e dado o prazo de um dia ou mais para todos opinarem e debaterem até o consenso. Foi uma revolução no teatro de rua brasileiro.

A organização da RBTR é horizontal, sem chefes, coordenadores, mandantes, encarregados ou representantes; o termo usado até hoje é: articuladores. Dessa forma, se desenvolvia uma participação mais coesa nas discussões e decisões democraticamente tomadas. Também não pretendíamos ter CNPJ ou outro tipo de elo que prendesse a Rede em burocracias jurídicas. Em pouco tempo, estávamos discutindo editais, leis, comissões, conselhos de cultura e colegiados setoriais e os encontros nacionais e regionais. Com base no exemplo das dinâmicas do Movimento Escambo,

que foi forte influência no formato de encontros da RBTR, realizamos anualmente dois encontros nacionais. Os articuladores estaduais estão livres para articular encontros regionais e estaduais que procuram fortalecer as ideias do coletivo para a construção de uma melhor estrutura de trabalho para os/as artistas de rua do Brasil.

Nos primeiros quatro anos, dentro do período dos dois mandatos (de 2003 a 2011) do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva²⁹, que abriu o diálogo com os trabalhadores da cultura e incentivou a produção artística como nunca antes neste país (como veremos mais à frente), a RBTR conseguiu apoio da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) e do Ministério da Cultura (MinC) para realizar seus encontros. Mas foi durante os mandatos (de 2011 a 2016) da Presidenta Dilma Rousseff que o apoio foi escasseando, e os demais encontros foram todos “na garra”, no estilo Escambo, com articuladores buscando pequenos apoios logísticos para sediar o encontro, e o restante, como passagens aéreas ou de ônibus, era por conta do articulador que se inscrevia para ir aos encontros.

Neles, discutimos a situação em cada estado que se faz representar, por um articulador que relata a situação. Depois, temos plenárias de discussão pautada com temas como políticas de fomento, higienização do espaço público por parte dos governos e luta por espaços de trabalho na rua e para ensaios em locais abrigados das intempéries do clima. Se em 2007 estavam presentes no encontro articuladores de seis estados, no segundo semestre do ano seguinte, no 3º encontro da RBTR, realizado na capital de São Paulo, havia articuladores de dezoito estados da Federação.

No dia 16 de novembro de 2008, foi escrita a Carta de São Paulo, na qual consta a principal missão e objetivo da Rede Brasileira de Teatro de Rua:

29. “Luiz Inácio Lula da Silva foi o 35º Presidente do Brasil. Eleito nas urnas governou o país durante dois mandatos, entre 01 janeiro de 2003 e 01 de janeiro de 2011. Foi também líder sindical e um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores. Nasceu em Caetés, na cidade de Garanhuns (PE) em 27 de outubro de 1945. Filho dos lavradores Aristides Inácio da Silva e Eurídice Ferreira de Melo, é o sétimo de oito filhos do casal.” Disponível em: https://www.ebiografia.com/luiz_inacio_lula_silva/. Acesso em: 13 dez. 2019.

A missão da Rede Brasileira de Teatro de Rua é lutar por políticas públicas de cultura com investimento direto do Estado em todas as instâncias: municípios, estados e união. E para garantir o acesso aos bens culturais a todos os cidadãos brasileiros a Rede Brasileira de Teatro de Rua tem por objetivo promover também a produção, difusão, formação, registro, circulação e manutenção de grupos de teatro de rua e de seus fazedores, construindo assim um país mais justo (Turle; Trindade, 2010, p. 180).

O foco dos encontros da RBTR recai em discutir as políticas públicas para as artes na rua. À medida que avançávamos nas lutas pelos direitos dos trabalhadores rueiros, o movimento foi ganhando respeito e reconhecimento. Foi em 2008 que o articulador Marcelo Bones recebeu o convite para ocupar a coordenação do Centro de Artes Cênicas (CEACEN) da FUNARTE. Bones assumiu o cargo, e passamos a ter um interlocutor direto dentro da FUNARTE. Com isso, a RBTR pôde articular reuniões e seminários dentro da FUNARTE (RS) e do MinC (DF), e, aos poucos, desenvolvemos novos projetos que foram encampados pelo MinC.

Havia duas metas imprescindíveis, maiores que uma lista grande que colocávamos em cada Carta tirada em encontros da RBTR: ter representantes da sociedade civil do teatro no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), priorizando que o representante fosse artista de rua; e dispor de um edital específico para teatro de rua, pois os editais até então não contemplavam as artes de rua em seu escopo, ficando na maioria das vezes a categoria relegada a migalhas, um número ínfimo de contemplados no resultado final dos editais para cultura.

Em 2009, foi lançado o edital Prêmio FUNARTE Artes Cênicas na Rua, feito em parceria da RBTR com a FUNARTE/MinC. Outros editais são: o Prêmio FUNARTE Myriam Muniz para o Teatro, o Prêmio FUNARTE Klaus Vianna de Dança e o Prêmio FUNARTE/PETROBRAS Carequinha de Estímulo ao Circo. Após conquistas significativas com editais lançados, o próximo passo seria a participação nas instâncias de articulação política. Organizamo-nos em rede pelo país todo e tiramos delegados nas pré-conferências estaduais setoriais que iriam para a Conferência Nacional em 2010, em Brasília. Fui eleito conselheiro titular no Colegiado Setorial de Teatro do

Rio Grande do Sul. Em Brasília, no mês de fevereiro de 2010, fui eleito para compor o Colegiado Setorial de Teatro Nacional (CST), com quantidade expressiva de votos dos articuladores da RBTR.

Em março de 2010, na Conferência Nacional de Cultura, no Distrito Federal, durante o governo do presidente Luís Ignácio Lula da Silva, o MinC estava criando meios de uma maior participação da sociedade civil nas decisões diretas dos conselhos do governo federal, em todos os ministérios e seus respectivos conselhos, compostos em sua maioria por membros dos governos federais, estaduais e municipais, com cotas de participação para as instâncias do setor privado. Nossa maior luta naquele momento, como rueiros organizados em todos os estados da federação, era conseguir uma vaga no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). Para isso, nos articulamos com as demais áreas da cultura — o circo, a dança, o teatro, as culturas populares, afro-brasileiras e indígenas, o patrimônio material e imaterial, a literatura, a música e o audiovisual — e conseguimos uma vaga para cada segmento setorial da sociedade civil ligado à cultura brasileira. A vaga correspondia a um mandato de dois anos, sendo que os componentes setoriais poderiam ser renovados ou reconduzidos mediante conferências de cultura local e nacional. Fui eleito conselheiro suplente no CNPC no primeiro mandato e, depois, titular no segundo mandato.

Era para eu ter sido conselheiro por dois mandatos, de 2010 a 2013, mas devido aos trâmites burocráticos, às eleições presidenciais e aos problemas econômicos do país, este prazo se ampliou: fui representante da sociedade civil na área do Teatro nos conselhos municipais, estaduais e federal de 2010 a 2015, quando finalmente houve nova eleição para o CNPC. Com o desmonte progressivo das políticas do país durante o governo Dilma/Temer, os conselhos foram enfraquecidos, as discussões sobre cultura dentro do governo tornaram-se raras e, em seguida, veio o Golpe de 2016 — um ano temeroso em que a “bancada BBB” se destacou, como atesta o filósofo e sociólogo Michael Löwy:

O golpe de Estado parlamentar de maio de 2016 é uma farsa, um caso tragicômico, em que se vê uma cambada de parlamentares reacionários e notoriamente corruptos derrubar uma presidente democraticamente eleita por 54 milhões de brasileiros, em nome de

“irregularidades contábeis”. O principal componente desta aliança de partidos de direita é o bloco parlamentar (não partidário) conhecido como “a bancada BBB”: da “Bala” (deputados ligados à polícia Militar, aos esquadrões da morte e às milícias privadas), do “Boi” (grandes proprietários de terras, criadores de gado) e da “Bíblia” (neopentecostais integristas, homofóbicos e misóginos) (Lówy, 2016, p. 65).

Todavia, antes de o golpe acontecer, o CNPC já havia sido desmantelado em 2015 — ironicamente, meses depois de serem realizadas novas eleições setoriais. O edital do Prêmio FUNARTE Artes na Rua havia sido interrompido e os demais editais não foram mais lançados. No segundo dia após o golpe, em 13 de maio de 2016, “como medida imediata da destrutiva política neoliberal do presidente interino brasileiro, foi extinto o Ministério da Cultura. A reação da classe artística se deu numa série de ocupações de seus escritórios e sedes em todo o país — os chamados OcupaMinC”³⁰ Solicito nova inclusão de LIMA, pois foi erro meu não ter incluído na bibliografia a referência, título do capítulo de Fátima Costa de Lima (orientadora deste trabalho), que agora o fiz (Mattiello et al., 2017, p. 27). No agravante do desmonte da cultura “também foi ameaçado de esvaziamento e quebra de autonomia o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão com oitenta anos de existência e anterior ao próprio MinC” (Ferreira, 2016, p. 115).

30. Sobre os OcupaMinC, Jennifer Jacomini de Jesus Inclui também na bibliografia o título do capítulo referente a essa citação de J. J. JESUS, outro erro meu depõe: “O movimento social, formado por artistas, ativistas, estudantes, trabalhadores e trabalhadoras da cultura, cidadãos e cidadãos autonomamente organizados, reivindicava a revogação do processo de impeachment da presidenta legitimamente eleita e o retorno do estado democrático de direito. A primeira ação no exercício interino do cargo de presidente, o vice Michel Temer, instituiu a medida provisória nº 726/2016, que extinguiu onze ministérios, dentre eles o Ministério da Cultura, que foi transformado em uma secretaria subordinada ao Ministério da Educação. [...] Em pouco mais de uma semana, o movimento OcupaMinC ganhou força, alcançando representação em todas as unidades federativas brasileiras, com trinta e um espaços ocupados em todo território nacional [...] Acuada e numa fracassada tentativa de desarticular o movimento de insurgência popular, o presidente interino voltou atrás da decisão e recriou o MinC, uma semana após sua extinção” (Mattiello et al., 2017, p. 83-84).

Em poucos meses de Golpe, muito se perdeu das conquistas da RBTR (um efeito semelhante em todas as áreas culturais deste país) junto às instâncias do governo federal. No entanto, na luta os movimentos culturais brasileiros se fortaleceram: na RBTR, os encontros continuam e as articulações entre grupos de teatro de rua se mantêm intensas.

A luta segue por espaços para trabalhar nas ruas e por espaços de ocupação para trabalho abrigado das intempéries do tempo; e, principalmente, por liberdade de expressão nas ruas. Desde a Copa do Mundo de Futebol masculino e os jogos competitivos das Olimpíadas que aconteceram no Brasil, respectivamente em 2014 e 2016, os artistas de rua sofrem pesadas repressões no espaço público. Particularmente desde o Golpe, estamos em estado de alerta máximo e em campanha pelo direito de ir e vir. E de ocupar as ruas.

A RBTR tem lutado com forte resistência contra o dragão da barbárie capitalista, tanto por meio das ocupações de espaços públicos para suas apresentações, intervenções, *performances* e reuniões, como pela ocupação de edifícios ociosos por todo o país. Os objetivos são, além de ensaiar, treinar e produzir as artes de rua, manter de pé os espaços abandonados em ruínas nos centros urbanos, dando nova vida a prédios e casarões antigos, fábricas e estações férreas desativadas que não tiveram mais serventia às multinacionais e seu capitalismo bárbaro. No Brasil existem inúmeros imóveis e outros espaços ociosos, um vazio histórico de histórias abandonadas. As grandes cidades brasileiras, hoje, em sua grande maioria, sofrem os efeitos das manipulações históricas da burguesia que “submeteu o campo à cidade. Criou grandes centros urbanos; aumentou prodigiosamente a população das cidades em relação à dos campos” (Marx; Engels, 2005, p. 44).

Pouca coisa parece ter mudado do século XIX para cá, pelo menos no que diz respeito à política no Brasil. Neste país, vivemos o controle das massas por meio dos veículos de comunicação, o êxodo rural, o confinamento em favelas da população refugiada nas capitais, os altos índices de desempregos e de moradores de rua. O motivo é cristalino aos olhos do sujeito dialético atual, e remete ao que Marx e Engels anteciparam em seu *Manifesto Comunista*: “A burguesia suprime cada vez mais a dispersão dos meios de produção, da propriedade e da população. Aglomerou as populações, centralizou os meios de produção e concentrou a propriedade em poucas

mãos” (2005, p. 44). O que se vê é um inchaço das grandes metrópoles que, após sucessivas imigrações de refugiados do campo, revela cada vez mais o despreparo e a imaturidade dos governantes para lidar com questões básicas da vida em sociedade.

Um dos efeitos perversos é a violência urbana, que ganha proporções imensas à medida que se ampliam os cinturões de miséria nas periferias. A periferia é o *habitat* da maioria dos artistas de rua: somos todos do subúrbio, somos refugiados em busca de um lugar ao sol, estamos todos “flutuando pela insegurança em busca de uma âncora” (Bauman, 2007, p. 27). Para o artista de rua a sua arte, o teatro de rua é parte do sistema de saúde pública de uma cidade, da ordem do saneamento básico da alma do cidadão excluído dos espaços do teatro burguês e de seus ambientes lacrados por bilheterias e catracas.

A cidade precisa do teatro de rua, e vice-versa. O teatro de rua e a cidade, bem como o cidadão que produz fluxos e movimentos em ambos, também trazem à superfície e à atualidade camadas históricas que se articulam quando acontece um espetáculo de rua. O espectador desavisado, o transeunte incauto, pode esbarrar numa roda de rua e assistir à intervenção cênica que cria um elo sensorial que pode ressignificar não só o seu dia, como o dia do ator com a inusitada fatia de espaço-tempo citadino envolta no espetáculo. Conforme nos diz a pesquisadora Michelle Cabral, a rua é veículo condutor do campo do sensível:

No teatro de rua, a *encenação*, em meio à cidade, desencadeará diferentes camadas de percepção que são apreendidas pelas faculdades sensoriais do sujeito espectador, de modo que a análise desse processo de apreensão e apropriação não pode ser resumida ao domínio do código teatral enquanto linguagem, pelo espectador, mas inclui também as sensações geradas pelo estímulo da encenação. Esse fluxo é resultado tanto das tentativas de elaborações no campo do *compreensível*, como também do campo do *sensível*. Neste sentido, a cidade, como um grande espelho das relações sociais, é o lugar onde proliferam as práticas culturais e as relações de consumo e onde nossa modalidade teatral vai ao encontro de seu público (Cabral, 2017, p. 169-170).

Para que os fluxos do sensível e as práticas culturais possam ser potencializados, acredito na necessária e urgente Reforma Urbana, nos termos da professora da USP e ex-secretária executiva do Ministério das Cidades Ermínia Maricato:

A luta pela Reforma Urbana tem, em seu cerne, a questão imobiliária e da terra; a questão da segregação e da exclusão das pessoas do direito à cidade, que agora se ligam a uma nova geração de jovens. Isso era visível já antes de junho de 2013, pois havia uma mobilização entre os jovens organizados por moradia, por transporte, por vagas na universidade, por uma imprensa alternativa, por questões de racismo, de gênero... mas que não estavam nos partidos formais. Trata-se de algo novo, pois se organizam em redes horizontais, sem hierarquia, com uma divisão do trabalho muito democrática; por exemplo, para representar o movimento não há líderes específicos... isso é muito interessante; não sei aonde isso leva (Maricato, 2015, p. 107).

Interessante também é perceber que em seu texto a pesquisadora, após destacar que as organizações das redes são horizontais, sem hierarquia, com divisão de trabalho democrática e sem representantes, afirma não saber aonde isso vai levar; eu diria que vai longe, se persistirmos. Afirmando isso com base nos dez anos de caminhada da RBTR e sua luta por esse tipo de estrutura organizacional. A Rede Brasileira de Teatro de Rua, por meio de seus articuladores e respectivos coletivos teatrais, tem participado da luta pela Reforma Urbana com suas ocupações, manutenções e criação de novos espaços materiais e imateriais, fechados e a céu aberto.

Finalizando esta parte, reproduzo o sentimento do movimento acerca do grave período em que vivemos, explicitado no encontro da RBTR em junho de 2016, na Cidade de Campo Grande (MS). Nesse encontro, ao invés de elaborar como de costume uma carta, um documento sobre demandas, moções, novas diretrizes e metas, foi criado um manifesto. Um grito a plenos pulmões contra a tempestade política que vive nosso país no momento em que se avolumava o Golpe de Estado. Eis o manifesto da RBTR:

Não nos peçam respostas pros nós que vocês criaram. Estamos aqui, em assembleia, com perguntas, com questões. Estamos em assembleia. O que está aí não serve. O que estava não servia. O que está pra vir é assustador. Não temos medo. Estamos em assembleia. Temos nossa luta e nossos trabalhos em resistência. Temos trabalho de base. Temos formação de quadro. Temos criação de linguagem. Organizamos nossas comunidades. Organizamos mostras, festivais, encontros. Fazemos cortejos, atos, ações, manifestações, ocupações. Estamos em assembleia. Sabemos qual é nosso lado e ele é o da classe trabalhadora que já nem se reconhece mais. Mas estamos na história e a história é cruel, é crua, ela não tem vácuo. A classe existe e é explorada. Golpe. Golpe. Golpe. Golpe. Golpe. Como falar de UM golpe para os que são golpeados há séculos, todos os dias. Lutaremos contra cada um deles. Teatro de rua. Presente. Cultura popular. Presente. Indígenas. Presente. Movimentos sociais. Presente. Trabalhadores. Presente. Mulheres. Presente. Negros. Presente. Somos tantas. Somos enormes. E já criamos nosso formigueiro. Pode parecer invisível, mas nós já medimos as forças e somos mais fortes porque as nossas não lutam por dinheiro. Porque nós somos golpeados juntos e resistimos juntos. Que bom ouvir berros, ouvir brados, ouvir não! Ouvir não mais. Não mais em nosso nome. Se não pode se vestir com nossos sonhos, não fale em nosso nome. Não mais construir casas pra que os ricos morem. Não mais produzir o pão que o explorador come. Não mais em nosso nome. É hora de dar nome aos bois. Levantar a cabeça acima da boiada. Porque são tempos de tudo ou nada. ESTUDAR. REFLETIR. CRÍTICA. CRÍTICA. DIALÉTICA. PRÁTICA. Silêncios. Pausas. Engasgos. Choros. Ressaca. Enjoo. Lama. Sangue. Assassinatos. Prisões. Repressão. Cortes. Mortes. Estamos tão pessimistas que ficamos otimistas. Tempos diferentes se erguem. E queremos estar do lado dos nossos. Perdendo, errando, tentando, existindo na alegria de ainda querer-ser-humano. Voltamos pras nossas aldeias, cheios. Preenchidas de nós! Salve quebrada nossa. Salve periferia. Salve marginais. Salve Rede Brasileira de Teatro de Rua. Assembleia. Reunir. Ouvir todas. Assembleia. Reunir. Ouvir todos. Senhoras e Senhores. Prestem bem atenção! Enquanto não nos deixarem sonhar, não deixaremos vocês dormirem em paz. Campo Grande. Mato Grosso do Sul. Junho de 2016 (Rede Brasileira de Teatro de Rua, 2016).

Com meu envolvimento nos conselhos de cultura e circulações em eventos pelo país, pude conhecer uma série de artistas e grupos de rua. Esta pequena parte do capítulo serviu para que eu pudesse mostrar momentos da minha formação teórica e prática do teatro de rua e da escrita dramática para esta categoria teatral. Foi por meio de articulações nos movimentos que meu trabalho se expandiu: muitos artistas se interessaram pela minha obra dramaturgica, e passei a ser convidado para dar oficinas, escrever peças e participar de seminários sobre o assunto. Em função disso, nos últimos anos tenho acompanhado com mais frequência eventos sobre dramaturgia, dentre eles destaco os seminários organizados pelo Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, de São Paulo — até o momento, cinco edições de seminários temáticos ligados às artes de rua, com duas edições dedicadas exclusivamente à dramaturgia: Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua I e II³¹.

No corpo deste livro poderemos aprofundar questões neles geradas. Procuro criar um texto reflexivo constituído no limiar entre as modalidades de dramaturgia para a rua, os procedimentos de criação dessa dramaturgia e as práticas dos artistas de rua nas diferentes funções desses processos criativos.

31. Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua I (2011) e II (2013) ocorreram na cidade de São Paulo, na sede do Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo. Nestas duas edições houve a participação de muitos grupos e pesquisadores de dramaturgia para o teatro de rua, entre eles destaco: Amir Haddad, do Grupo Tá na Rua (RJ), Cezar Vieira, do Grupo União e Olho Vivo (SP), Alexandre Mate, Prof. Dr. da UNESP (SP), Jussara Trindade, Profa. Dra. da UNIR (RO), Licko Turle, Prof. Dr. UFBA (BA), Mirthya Guimarães, do Grupo Quem tem boca é pra gritar (PB), Juliano Espinhos, do Grupo Vivarte Teatro da Floresta (AC), Calixto de Inhamuns, Dramaturgo de teatro de rua (SP).

DRAMATURGIAS E MODOS DE PRODUÇÃO NA RUA

“Há uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea. Analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido. Ainda que a estética da recepção trabalhe com textos literários, seu giro paradigmático é aplicável a outros campos artísticos.”

[NESTOR GARCÍA CANCLINI]³²

É na perspectiva desta reflexão de Nestor García Canclini que se insere este terceiro capítulo. Adentro no campo da dramaturgia produzida para o teatro de rua procurando estabelecer conexões entre estas “condições” citadas pelo pesquisador argentino. Transito entre os estudos das Dramaturgias e do Teatro de Rua num primeiro momento, a seguir apresento em síntese os três grupos que encenaram minha dramaturgias aqui abordadas, para depois partir para as análises e reflexões sobre duas práticas teatrais de rua no Brasil: a *Camelôurgia* e a *Cenopoesia*, que no âmbito destas, como veremos, são desenvolvidas o que tenho chamado de modalidades de dramaturgias para teatro de rua.

32. Canclini, 2008, p. 150.

DRAMATURGIAS E TEATRO DE RUA

É necessário explicar inicialmente que este trabalho não tem por objetivo discutir conceitos de teatro de rua e de dramaturgia. O que priorizei foi um recorte sobre os procedimentos de criação da dramaturgia por alguns criadores do texto teatral para o teatro de rua que, por sua vez, também são artistas de teatro de rua. Antes, porém, à guisa de esclarecimento sobre que teatro de rua é esse de que estamos falando e que dramaturgia é essa que estamos abordando, ressaltarei alguns conceitos e reflexões mais recentes, da década de 2010, que me são interessantes como suporte para as reflexões e análises que irei desenvolver. Vejamos primeiro o teatro de rua.

O professor Me. Adailton Alves Teixeira (UNIR), em sua pesquisa *Identidade e território como norte do processo de criação teatral de rua: Buraco d'oráculo e Pombas Urbanas nos limites da zona leste de São Paulo* (2012), apresenta o seguinte conceito sobre teatro de rua:

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

Com sua reflexão, Adailton Teixeira contribui sobremaneira para minhas próprias reflexões quando destaca a troca de experiências entre o artista, o espetáculo e o discurso que se constitui nesta relação, utilizando ou não o ambiente que circunda o acontecimento teatral. É o que observaremos nos próximos capítulos sobre algumas modalidades de dramaturgias para teatro de rua em que, por exemplo, a Camelôurgia — quando estruturada e encenada pelo “cameloturgo” artista de rua — se firma nas possibilidades

advindas dessa experiência de que fala o pesquisador e ator de rua, músico, palhaço, integrante do grupo Teatro Ruante (RO).

Por sua vez, a pesquisadora e professora Dra. Michelle Nascimento Cabral (UFMA) — também atriz, palhaça e diretora da Cia. Mira Mundo (MA) —, em seu livro *Processos comunicacionais no teatro de rua: performatividade e espaço público* (2017), fruto do seu doutoramento no campo dos estudos da comunicação, contribui com o assunto quando afirma que:

Entendemos o teatro de rua como uma manifestação estética e política em pleno diálogo com a sociedade contemporânea que, para se comunicar com o público da cidade, apropria-se dos mais diferentes espaços, temas e procedimentos estéticos e, por meio do convívio e da experiência, contribui para a produção de sentido e cidadania (Cabral, 2017, p. 29).

A autora estabelece essa definição com vistas aos processos de comunicação e recepção que ocorrem entre a cena do teatro de rua, seus elementos e o espectador cidadão no ambiente do espaço público. É na rua que essa manifestação artística se efetiva de maneira singular, a cada apresentação. A partir de seus estudos sobre diferentes conceitos, de autores como o diretor polonês Jerzy Grotowski (1992) e o historiador, professor e crítico argentino Jorge Dubatti (2012), Michelle Cabral propõe também que:

Nestes diferentes conceitos, confronta-se uma questão fundamental: o teatro é a arte do convívio. Sua manifestação em determinado lugar, em tempo real, com sujeitos atores e espectadores viventes, que estabelecem, durante o acontecimento teatral, uma relação única. A partir deste ponto de vista, é possível abarcarmos experiências inovadoras e instigantes, perpetradas pelo teatro de rua na contemporaneidade (Cabral, 2017, p. 30).

Num primeiro momento, chama a atenção nas ideias lançadas pela autora a questão do convívio que se efetiva na apresentação do espetáculo de rua, no que ele propicia de enlaces para a fruição de sentidos. É esse átimo que me interessa como estado e situação de conjuntura, para as análises de uma dramaturgia estruturada com vistas à manifestação artística na

rua. Ou seja, o momento em que o teatro se materializa, levando em conta todas as camadas de acontecimentos, sentidos, imprevistos e possibilidades. Sem tergiversar: esses são elementos que encontramos na constituição de um espetáculo de teatro de rua, um dos objetos de minha reflexão sobre a potência do vínculo entre a dramaturgia e o teatro de rua. As narrativas, o fio condutor, as tramas e as tessituras de um se conectam com o outro por meio de improvisos, intervenções, interstícios, pelos poros do acontecimento, constituindo o que denominei de dramaturgia porosa³³.

É importante frisar também que esta pesquisa não deseja “engessar” a dramaturgia pensada e construída para o teatro de rua em conceitos e definições. A dramaturgia no teatro de rua é movediça, se renova e passa por reestruturações no decorrer de cada apresentação, tendo em vista o caráter de mutação do espetáculo de rua em sua efetivação na relação entre ator e público, espaço e cidade. Em outras palavras, a dramaturgia para teatro de rua ganha corpo nas camadas de convívio no acontecimento teatral na rua.

Assim sendo, busco refletir sobre os procedimentos de criação na acepção do momento da experiência teatral prática, viva e latente, por meio de alguns exemplos que me parecem caros e significativos para novas pesquisas sobre dramaturgia para teatro de rua — especialmente, por se tratar de produções ainda com escasso material de registro e estudo. Para isso, veremos inicialmente o que considero como duas modalidades de dramaturgias para teatros de rua. Estas preciosas práticas rueiras se constituem no âmago das práticas criativas das artes do teatro voltadas para a rua.

Nessa perspectiva, priorizo na segunda parte desta pesquisa as reflexões acerca dos processos da criação de três dramaturgias desenvolvidas para três grupos teatrais que têm a rua como campo de trabalho há mais de uma década. Mesmo que esses três grupos tenham também em seus repertórios espetáculos voltados para a encenação em espaços fechados — tema comentado com a citação de Adailton Teixeira (2012) —, minha experiência de rueiro me permite afirmar que a maioria das produções destes coletivos são direcionadas para o espaço aberto da rua.

33. Termos como “dramaturgia porosa”, além de outros (“dramaturgia mosaica”, “Camelôurgia”, “Cenopoesia” e “crônica épica”) serão desenvolvidos no decorrer deste livro.

Ciente da luta e resistência dos grupos teatrais por sua sobrevivência e ocupação de espaços nos dias atuais, assim como da importância que é, para o seu trabalho continuado, manter um repertório — para palco ou para rua, para espaços alternativos ou singulares —, percebo que não seria possível, crível ou ético apresentar minha própria pesquisa sem englobar nela as dificuldades e soluções, os caminhos e descaminhos, as perspectivas e falta de perspectivas políticas e culturais, as formas e os conteúdos, os sentidos e as siderações, entre outros aspectos inerentes ao processo de criação destas e suas encenações. Ou seja, a compreensão dos modos de produção desses grupos é fundamental para compreender sua arte.

Sobre essa dramaturgia, num primeiro momento ela se encontra em conformidade com a dramaturgia dita “tradicional” ou “convencional”, a qual configura no texto escrito elementos bem definidos como personagens, diálogos, conflitos, rubricas, enredo, linearidade etc. A mesma conformidade acontece, pelo menos em parte, na encenação desses textos. No entanto, como na atualidade o termo “dramaturgia” se diversificou e se ramificou — e, até de certa forma, se trivializou —, “tudo” parece ser dramaturgia, o que leva à questão: quais seriam as dramaturgias para o teatro de rua, especialmente diante das rápidas transformações nos “tempos líquidos” (Bauman, 2007) atuais?

Desse ponto de vista, cabe acrescentar algumas observações feitas pelo pesquisador e professor Dr. Walter Lima Torres (UFPR), em sua comunicação *Por uma dramaturgia das memórias, dos registros e dos rastros*. No campo das práticas teatrais nos últimos anos no país, o pesquisador percebeu que há uma recorrência:

O emprego da palavra *dramaturgia*, sempre seguida de um complemento: “dramaturgia do corpo”; “dramaturgia da luz”; “dramaturgia da cena”; “dramaturgia do ator”; “dramaturgia do figurino”; ultimamente ouvida, e mais recentemente ainda a “dramaturgia da voz” percebida por mim quando cruzei a conversa de um grupo de jovens aspirantes à carreira de ator e bailarino, que discutiam, acaloradamente, os seus processos criativos. Para que o espectador não imagine que o substantivo feminino *dramaturgia* acompanhado desses complementos é algo que se percebe somente na oralidade,

na conversa entre os práticos da cena, que ele leia então os projetos de montagem; as peças publicitárias de divulgação dos espetáculos; que leia ainda os programas das peças entre outras publicações que sinalizam o fazer e o pensar teatral de nossos agentes criativos e de nossos coletivos coreográficos e teatrais (Torres, 2011, p.119).

A partir desta reflexão inicial, o pesquisador se pergunta por que é usado o termo dramaturgia, e não outra expressão do campo teatral. Torres afirma a necessidade de reflexão sobre o termo, que poderia se revelar como sintoma dos processos criativos das artes cênicas. Um dos entendimentos seria como apropriação da palavra em “um emprego deste termo do ponto de vista hierárquico, da afirmação de uma identidade criativa e na direção da construção de um espaço de poder no âmbito do processo criativo em artes cênicas” (Torres, 2011, p. 120).

De certa forma, o termo dramaturgia sempre esteve ligado ao seu autor — como a dramaturgia de Anton Tchekhov, a dramaturgia de Ariano Suassuna —, ou para designar um conjunto temático de determinado período — como dramaturgia elisabetana, ou ainda para assuntos temáticos como dramaturgia do absurdo, entre outras. Contudo, é importante perceber que o surgimento da expressão “dramaturgia de alguma coisa” seguida de outro substantivo (ator; corpo; luz; etc.) indicaria o surgimento de uma nova atitude criativa por parte dos dramaturgos e uma nova sistematização dos elementos dramaturgícos atuais. Em função do surgimento de novos olhares para a modernidade que vem se construindo desde a dramaturgia do pós-guerra, constata-se a tentativa de superação criativa entre os muitos elementos que constituíam a cena orquestrada pelo diretor teatral. Nesse sentido, Walter Lima Torres finaliza:

O termo dramaturgia que traz no seu primeiro significado certa precisão, a “arte e técnica de escrever peças teatrais”, acabou por contaminar esses diversos elementos da cena que foram hierarquizados pelo coordenador do espetáculo. Ao subtraírem a figura do autor de uma dramaturgia no sentido mais convencional e ao procurarem criar suas próprias *dramaturgias*, certos coletivos ou agentes criativos da cena se lançaram numa corrida pelo lugar de autoria, reivindicando a especificidade da sua “arte e técnica

de escrever peças teatrais”. Ou, ao menos, reivindicaria a ênfase autoral de algum elemento do mesmo processo criativo, pois por trás de cada elemento da cena há algum criador específico, onde coloca o seu pensamento e visão de mundo. [...] O processo de criação da encenação ganhou autonomia ficando envolvido nas regras móveis das novas relações criativas e sociais (Torres, 2011, p. 124, grifo nosso).

A partir do exposto acima, o meu “eu” de dramaturgo compreende que, mesmo diante dessa tentativa de “me aniquilarem”, todas as denominações são interessantes no amplo campo dos estudos e das criações em artes cênicas. O teatro é por natureza uma arte efêmera, que abarca camadas e camadas de substrato para o processo criativo do artista cênico. Há muitas dramaturgias. Se tudo possui uma narrativa, como sustenta Tzvetan Todorov (2006), se “futucarmos” (como diria o cenopoeta Ray Lima), iremos encontrar um fio condutor na história contada e encenada. Neste sentido, aprendi com as teses “Sobre o Conceito de História” de Walter Benjamin (2012) que é preciso escovar a história a contrapelo: se há muitas camadas na história, há também muitas páginas na enciclopédia histórica do teatro que nunca abrimos, ou ainda serão escritas.

Retomamos a pergunta: que dramaturgia seria essa para o teatro de rua? Tentativas de resposta serão dadas no desenrolar desta trama. Antes, um detalhe importante: encontraremos algumas vezes a designação *dramaturgia para teatro de rua*, ao invés de *dramaturgia de teatro de rua*. Acredito que, mesmo havendo esse “conturbado, mas indissolúvel casamento entre Literatura e Teatro” (Michalski, 1984 p. 47), a dramaturgia aqui em questão não é *do teatro de rua*, e sim é uma dramaturgia que está em transformação, em adequação, em adaptação, *para o teatro de rua*. Mantenho, pois, esta forma para refletir, entre outras coisas, sobre o conceito de dramaturgia porosa.

Desde o mês de fevereiro do ano de 1998, quando das primeiras dramaturgias que escrevi para o Grupo Manjerição, venho denominando de *Dramaturgia Porosa* essa produção de textos. *Dramaturgia Porosa* é aquela em que as tessituras de sua estrutura lacunar e permeável permitem uma transpiração dialógica e uma reestruturação permanente da narrativa no momento em que é encenada no espaço aberto das ruas, em relação direta

entre o ator, o espectador e a cidade (ou território específico)³⁴. Ainda neste capítulo apresento duas modalidades de dramaturgias para teatro de rua: a *Camelôurgia* e a *Cenopoesia*, nas quais poderemos encontrar de forma latente essa porosidade.

Antes, porém, indago que narrativa seria essa que se instaura no momento da encenação realizada no espaço aberto das ruas e que proporciona a porosidade necessária no estabelecimento de uma profícua relação/comunicação direta entre os artistas, e seus improvisos característicos, o público e a cidade? A cidade aqui é entendida como um suporte para todo esse manancial de acontecimentos, como parte integrante e produtora de elementos e contextos que propiciam as relações humanas e os espaços comunicacionais necessários para a efetivação da *Dramaturgia Porosa*.

Quanto à indagação sobre narrativa, acredito que a narrativa épica possa contribuir de sobremaneira para as reflexões aqui postas, muito em função justamente do seu caráter épico. Historicamente esta qualidade de narrativa vai encontrar no dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht (1898-1956) o veículo fundamental na sua aplicação em obras teatrais — o que Brecht, a partir do muito que aprendeu com Erwin Piscator, veio a denominar de teatro épico³⁵. Penso que o épico viabiliza uma acepção mais próxima daquela que menciono na porosidade do texto para o teatro de rua, pois é possível, dentro de sua estrutura mais aberta, que se estabeleçam elementos presentes no teatro de rua, como, por exemplo, uma relação direta, o espaço dialógico, o estado de improvisação, o pensamento crítico-dialético, a crônica (épica) do seu tempo.

34. Esta relação será mais bem desenvolvida na segunda parte desta obra, em que analiso o processo de escrita de três dramaturgias para teatro de rua.

35. “O termo ‘teatro épico’ vem sendo usado desde a década de 1920, depois de ter sido introduzido pelo diretor teatral Erwin Piscator (1893-1966) e por Bertolt Brecht. A palavra ‘épico’ é usada na sua acepção técnica, significando ‘narrativo’, que não deve ser confundida com a acepção popular, mais ou menos sinônima de ‘epopeia’, poema heroico extenso, por exemplo, a *Iliada* ou *Os Lusíadas*. O termo ‘épico’ refere-se a um gênero literário que abrange todas as espécies narrativas, ao lado da epopeia, do romance, da novela, do conto etc. Assim, o teatro épico se contrapõe ao teatro dramático. [...] o teatro épico não se atém a um modelo rigoroso. Distingue-se do dramático pela sua estrutura mais aberta” (Rosenfeld, 2012, p. 27-29).

A partir de Brecht, a dramaturgia moderna encontra um contraponto ao teatro dramático de Aristóteles, tendo em vista que os saltos temporais do teatro épico efetuam na dramaturgia um modo descontínuo que se afina à temporalidade do homem moderno. Segundo o pesquisador alemão Hans-Thies Lehmann, “Enquanto Brecht privilegia o salto tanto no nível lógico quanto no temporal, em Aristóteles a unidade de tempo é crucialmente importante para assegurar a unidade de ação com uma totalidade coerente” (2007, p. 324). Os saltos temporais da dramaturgia brechtiana estão de acordo com as necessidades e os relacionamentos humanos modernos, pois a vida do ser humano é a matéria-prima dessa dramaturgia. Falar do homem de hoje é ainda manter viva e necessária a dramaturgia como veículo de reflexão acerca do nosso tempo (Bentley, 1991, p. 41).

Por outro lado, do ponto de vista do entendimento do público sobre a obra teatral cuja unidade de tempo dramatúrgico não tem início, meio e fim, o homem do nosso tempo compreenderá? Não tenho a resposta, mas suponho que a dramaturgia para o teatro de rua, por ter muita proximidade com o teatro épico, inclui o homem coletivo como objeto de pesquisa (Pallottini, 1983, p. 69), assim como a comunicação do seu conhecimento e a reflexão sobre as transformações no mundo que o ser social determina por meio de ações e pensamentos, em uma época e um lugar. Tudo isso promove no espectador uma energia que exige decisões.

Desse modo, a *Dramaturgia Porosa* pode encontrar no povo movediço das ruas quem a assimile por intermédio do substrato oculto no sujeito coletivo que vivencia a encenação teatral de rua. Pois, segundo Rancière, o teatro se constitui esteticamente na sensibilidade coletiva:

O teatro mostrou-se como uma forma da constituição estética — da constituição sensível — da coletividade. Entenda-se aí a comunidade como maneira de ocupar um lugar e um tempo, como o corpo em ato oposto ao simples aparato das leis, um conjunto de percepções, gestos e atitudes que precede e pré-forma as leis e instituições políticas (Rancière, 2014, p. 11).

O espectador citadino é o meio de coexistência da *Dramaturgia Porosa* no espaço da rua. É amparado nele, o público, que a encenação se desenvolve. Logo, a dramaturgia ganha estrutura na assembleia pública entre atores e espectadores. Se tivermos alicerçado este raciocínio na estética da recepção, poderemos entender melhor a relação entre texto teatral e público dos grupos que encenam a dramaturgia nas ruas, como sugere o pesquisador e professor da UFRGS Clóvis Massa:

Por mais justificada e central que seja no quadro de um estudo dos mecanismos da recepção, a noção de horizonte de expectativa permanece insuficiente se não for definida e formalizada em um sistema ou código estético-ideológico de expectativa de um público (Massa, 2010, p. 22).

Ainda sob esta perspectiva, Patrice Pavis chega a três tipos distintos de mecanismos de orientação da recepção teatral:

1) A orientação narrativa: facilitada pelo gosto do espectador e por uma lógica do relato que integra os episódios na fábula; 2) a orientação genérica: que fixa o estatuto ficcional em relação ao texto, conforme o conhecimento das leis estruturais do gênero pelo espectador; e 3) a orientação ideológica: que estabelece o confronto do mundo ficcional possível com o universo de referência do público (Pavis *apud* Massa, 2010, p. 31).

Diante do exposto anteriormente, na relação de fruição estética entre dramaturgia-espetáculo e espectador-cidade, talvez uma das possibilidades de se encontrar a qualidade específica de uma dramaturgia voltada para o teatro de rua resida na *Dramaturgia Porosa*.

Todavia, no prosseguimento desta reflexão, me interessa pensar sobre o conceito de “crônica épica”, como foi exposta por Jean-Pierre Sarrazac em seu livro *Poética do Drama Moderno* (2017). Em minha pesquisa, esse conceito serve também à dramaturgia atual que se volta para espetáculos encenados nas ruas.

Ao discorrer sobre a crônica épica, o autor faz alusão ao drama em estações³⁶ do período medieval, mas a situa fundamentalmente nas obras de autores modernos e pós-modernos, como se revela a seguir:

A crônica épica não deixa de ter parentesco com o drama em estações, no mínimo em sua fragmentação. Em todo caso, ela representa uma modalidade extremamente rica e variada do drama-da-vida, pois permite confrontar obras tão diferentes — e por vezes opostas — como as de Horváth e de Brecht, de Müller e de Kroetz. Porém, a fronteira, em aparência muito clara, entre crônica de tipo histórico e crônica épica do cotidiano pode encontrar-se nublada, com a investigação do cotidiano abrindo-se frequentemente para a história (Sarrazac, 2017, p. 115).

O ensaísta também vai nos dizer que não se poderia falar de crônica épica sem falar de William Shakespeare, e que para Richard Wagner o dramaturgo inglês “traduzia a crônica histórica, seca, mas sincera, na linguagem do drama” (Sarrazac, 2017, p. 115). Segundo o autor, a dramaturgia do bardo de Stratford-upon-Avon se afasta das regras de Aristóteles, que bania a crônica. Sarrazac avança no conceito, falando de Bertolt Brecht e sua estratégia de adotar o drama em forma de crônica a fim de orientar a forma dramática em direção ao épico. Além disso, Brecht resumia a fábula de suas peças ao modo de um jornalista, de um cronista.

Com a crônica épica brechtiana, mais ainda do que com o drama em estações — em que o caráter unitário do substrato do tipo “moralidade” ou “paixão” ainda atua —, a autonomia dos quadros é fortemente afirmada. O autor e teórico do teatro proclama, desafiadoramente, o caráter aleatório da montagem desses quadros, cada um suscetível

36. “Não se trata aqui, como na cena sem fim, de recorrer à sinédoque; é a metáfora que prevalece, a do *caminho da vida*, no qual se procura retrair, uma a uma, as principais etapas. Recortar o percurso em certo número de estações assim é o procedimento próprio ao teatro da Idade Média, que certos autores, tais como Ibsen, Strindberg, Kaiser, retornarão com proveito, mas também, mais perto de nós, o Botho Strauss de Grande e Pequeno (1978), o Kroetz de Terras Mortas (1985) ou o Koltès de Roberto Zucco... O escalonamento das estações permite concentrar em alguns momentos cruciais o desenvolvimento épico da vida, preservando assim a tensão dramática” (Sarrazac, 2017, p. 103).

de ser removido, deslocado e de novo podendo ser intercalado. Tal constatação nos leva a nos perguntar novamente se o drama-da-vida não está fundado sobre uma forma breve, ou numa “forma pequena” — essa “fatia de vida” que se pode também chamar “fragmento” — ou sobre uma montagem em formas breves (Sarrazac, 2017, p. 118).

Podemos perceber que a crônica épica corrobora com as ideias do pesquisador brasileiro Rubens Brito, que, em sua tese de livre-docência pela Unicamp (SP), fala acerca da funcionalidade do épico na estrutura dramática e na encenação do espetáculo de teatro de rua: “A estrutura épica se encaixa plenamente às exigências do teatro de rua. Sua proposta permite que o espetáculo tenha fruição em qualquer momento da representação” (Brito, 2004, p. 60). Sendo assim, poderíamos afirmar que dramaturgos que escrevem para teatro de rua são autores de dramaturgias épicas, calcadas nas crônicas do seu tempo? Ou seria uma dramaturgia que apenas contextualiza as fábulas ao nosso tempo histórico? De que forma poderíamos detectar a presença da crônica épica em nossas obras? E nos nossos processos de criação? Essas questões serão desenvolvidas em relação às dramaturgias selecionadas, no decorrer da tese. Mas, antes, para finalizar esta etapa, é preciso citar outro fator importante para esta pesquisa no que se refere ao processo de criação dramática de forma colaborativa. Embora houvesse dramaturgos trabalhando colaborativamente anteriormente por meio da criação coletiva (anos 1970) ou por intermédio da figura do dramaturgista (o *dramaturg* dos anos 1990), foi somente nos anos 2000 (século XXI) que a expressão “dramaturgia colaborativa” ganhou destaque nos trabalhos de grupos e coletivos teatrais. Segundo a pesquisadora Adélia Nicolete (2010), em seu artigo “Dramaturgia em colaboração: por um aprimoramento”,

Trata-se, a nosso ver, de um processo que tem como antecedentes imediatos a prática da criação coletiva e a experiência do dramaturgismo. Dessa, herdou a pesquisa e a presença de alguém responsável pela dramaturgia na sala de ensaio. O dramaturgista atua muitas vezes como “braço-escritor” do diretor, aliando a criação dos intérpretes, os elementos pesquisados, a visão do diretor e a sua própria na escrita do texto a ser enunciado na peça (Nicolete, 2010, p.33-34).

Talvez os dramaturgos de maior destaque em dramaturgia colaborativa tenham sido Luís Alberto de Abreu, e seu trabalho com o Teatro da Vertigem/SP, e Carlos Antônio Leite Brandão, com o Grupo Galpão/MG. Este último foi responsável pela dramaturgia de *Romeu e Julieta*, espetáculo montado pelo Galpão em 1992, com direção de Gabriel Villela. Diante da difícil tarefa, o dramaturgo procurou tratar

as palavras e as frases não somente como fatos linguísticos, mas também como entidades lógicas, psicológicas e estéticas, para alcançar objetivos emocionais e de comunicação. Suas inovações linguísticas, como as de Shakespeare e as de Rosa, são estrategicamente adaptadas às necessidades poéticas do momento, sem prejudicar a compreensão da plateia (Alves; Noe, 2006, p. 91-92).

O que podemos notar é que na atualidade ganhou amplitude o processo da dramaturgia colaborativa. Há autores que partem de um texto já existente: dramaturgia, romance, conto, poesia, cordel, canções ou histórias da oralidade sobre futebol, religião e cultura popular.

Em meu trabalho como dramaturgo, a escrita colaborativa que parte de textos já existentes aconteceu na adaptação que fiz do extenso romance *Moby Dick*, de Hermann Melville; na reformulação do curto esquete teatral *Dilema do Paciente*, dos Irmãos Marx, para espetáculo de rua na linguagem do circo-teatro, em que fui também dramaturgista; e na transcrição dos enlaces da cultura e estrutura do Mamulengo nordestino para as lendas e casos gaúchos. Nessa perspectiva de criação dramaturgica, os grupos de teatro de rua que montaram minhas três dramaturgias me instigaram à reflexão sobre o quanto a dramaturgia para teatro de rua está intrinsecamente ligada ao ator e ao encenador, bem como à realidade que o cerca e constitui: o público e o contexto da rua e da cidade. Há, pois, um imenso campo de pesquisa sobre a dramaturgia feita *para e por* “fazedores”³⁷ de teatro de rua.

Esta questão será aprofundada na segunda parte deste trabalho. Por ora, veremos um pouco sobre os três grupos e suas produções.

37. A expressão inserida desta forma, ao invés de “criadores”, foi um modo de fazer reverência aos mestres mamulengueiros, cameloturgistas, escambistas, cenopoetas, que muitas vezes ao falar de sua prática dizem “fazedor” ao invés de “criador”.

TRÊS GRUPOS E SUAS DRAMATURGIAS

Sobre a especificidade do texto teatral e as peculiaridades dos três grupos para encenar no espaço aberto da rua, o Grupo Manjericão (1998), de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, é um exemplo de pesquisa de uma dramaturgia mais política: engajada em causas sociais e desenvolvida como alternativa na construção de consciência crítica. Em vinte e três anos de estrada, seus espetáculos e intervenções cênicas em ruas, praças, sindicatos, associações e comunidades periféricas, buscam expor brechas, falhas estruturais na sociedade, para a possível quebra do jogo ideológico de um país capitalista. A dramaturgia que escrevi para o Grupo Manjericão não fugiu de sua proposta de um teatro engajado que confronta o sistema vigente e busca por meio da relação ator e espectador estimular momentos de reflexão e ação.

O Dilema do Paciente (2009) mostra as peripécias de um cidadão em busca de solução para um problema de saúde que vem enfrentando. Após uma série de situações conflitantes, ele não suporta mais tanto desprezo e descaso social e denuncia em praça pública as instituições responsáveis pela precarização da saúde pública e privada, no Brasil.

Essa dramaturgia foi encenada sem apoio financeiro: foi realizada com verba própria do caixa do grupo e, quando necessário, com recurso dos integrantes do grupo. O Grupo Manjericão nunca recebeu prêmios para montagem de seus espetáculos, somente para circulações: Prêmio Funarte Artes na Rua, edições de 2012 e 2013, e Prêmio Funarte de Teatro Miriam Muniz de 2015.

Outro coletivo a ser abordado neste trabalho é o Grupo UEBA Produtos Notáveis³⁸, fundado em 2004, em Caxias do Sul, Rio Grande do Sul. Com mais de quinze anos de atividades, mantém em seu repertório atual em torno de dez espetáculos. Embora tenha se voltado à experimentação do estilo *Steampunk*³⁹ nos últimos espetáculos de teatro de rua, segue criando trabalhos na área do circo e de palhaços, desde sua fundação. Para o Grupo

38. Para saber mais informações sobre o grupo, acesse o site: <http://www.grupoueba.com.br/>.

39. Sobre o *Steampunk* veremos com mais ênfase no capítulo 4.

UEBA, escrevi a dramaturgia *As Aventuras do Fusca à Vela* (2015), a qual transpõe a obra *Moby Dick* (1851), de Herman Melville (1819-1891), para os dias de hoje. Partindo também de outras referências (ver Capítulo 4), a encenação é protagonizada por um carro Fusca de um ferro velho.

Essa dramaturgia foi encenada com aporte de verbas do Prêmio de Estímulo à Montagem da Prefeitura do Município de Caxias do Sul, de 2015. Conquistou também prêmios de circulação: Fundo de Apoio à Cultura, do estado do Rio Grande do Sul, edições de 2016 e 2018, e Prêmio de Circulação Teatral, da Prefeitura do Município de Caxias do Sul, de 2017. O Grupo captou verba para outra circulação via Lei de Incentivo à Cultura do estado do Rio Grande do Sul, em 2017/2018.

A trupe caxiense também é responsável pela organização de um festival de teatro de rua e possui uma editora que publica livros de teatro, novelas, histórias infantis e quadrinhos; enfim, uma verdadeira usina de criação. Sua sede é o prédio histórico Moinho da Cascata, construído em 1891 pelos colonos italianos, que o grupo ocupa desde 2012, por permuta. No hoje Centro Cultural Moinho da Cascata, o grupo desenvolve suas atividades e apoia grupos nas criações de novos trabalhos, circulações, temporadas, realizações de oficinas, seminários e outras atividades culturais.

Já o Grupo TIA — Teatro Ideia e Ação, fundado em 2004, em Canoas, Rio Grande do Sul, em mais de quinze anos de trabalho continuado procura manter os pés fincados no teatro popular e comunitário, com palhaços, teatro de bonecos e Cenopoesia — cuja linguagem cênica e poética foi desenvolvida pelo escambista e cenopoeta Ray Lima (PB/CE).

O grupo me convidou para escrever uma peça calcada na linguagem do Mamulengo, típica do Nordeste brasileiro, a ser transposta para a cultura do Rio Grande do Sul: assim surgiu *As Gineteadas do Valente Toninho Corre Mundo na Estância de Cidão Dornelles* (2014), considerada pelo grupo como um “Mamulengo gaúcho”. O termo me pareceu estranho inicialmente, pois era como se quisessem transpor as águas do rio São Francisco para o Lago-Rio Guaíba, que banha as cidades de Porto Alegre e Canoas. Mas com o tempo tudo fluiu.

Essa dramaturgia foi montada como parte do Projeto de Criação e Circulação Teatral, contemplado com o Prêmio Empreendedor Cultural,

patrocínio AES/SUL — empresa de energia elétrica que serve algumas regiões do interior e grande Porto Alegre, e promove, por meio de editais, projetos que tenham como proposta a ideia de sustentabilidade. Com o espetáculo, o Grupo TIA foi contemplado em 2014 com os prêmios Culturas Populares, para circulação pelo Nordeste, e Cultura 2014, para circulação nas cidades sedes da Copa do Mundo no Brasil, ambos do Ministério da Cultura; e com o Programa de Incentivo à Cultura (PIC) de Canoas.

Também proporcionou uma pesquisa que rendeu ao Grupo TIA projeção nacional, além de circular com frequência pelo Brasil e Uruguai. Destaco ainda o trabalho que seus integrantes desenvolvem nas comunidades em situação de risco, promovendo oficinas, formações e temporadas culturais de outros grupos em sua sede, localizada no Centro Comunitário Nelson Mandela, no bairro Guajuviras, na cidade de Canoas.

Após este breve panorama sobre os três grupos de rua, passo às relações que a dramaturgia estabelece com o público, à pesquisa e análise da produção de uma dramaturgia voltada para o teatro de rua e ao modo como o processo dramaturgico dialoga com as populações das diferentes ruas do Brasil, em seus contextos diferenciados. Mesmo diante de uma bibliografia significativa sobre dramaturgia textual, ainda são raras as obras sobre o texto dramaturgico específico para o teatro de rua. No universo de duas modalidades de dramaturgia para o teatro encenado na rua, passo ao desenvolvimento histórico de produção e aos procedimentos de criação e apresentação da Camelôurgia e da Cenopoesia, que enlaçam as estéticas e as políticas de teatros de rua brasileiros.

Em sua conferência “O autor como produtor”, o filósofo Walter Benjamin constata que “as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção. E quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava perguntar como ela se vinculava às relações sociais de produção da época” (2012, p. 131). Esta constatação contribui para as reflexões presentes neste trabalho no que diz respeito à minha produção dramaturgica para esses grupos e movimentos culturais em que estou envolvido.

CAMELÔTURGIA

Certa vez, numa edição do Encontro de Mamulengo em São Paulo, no início dos anos 2010, após uma apresentação da Cia. Carroça de Mamulengos (CE), um dos seus criadores, o Carlos Gomide⁴⁰, também conhecido como Carlinhos Babau, respondia a perguntas sobre o seu trabalho de artista de rua. Babau dizia que aquilo que propiciava maiores condições para a realização de uma boa apresentação era sua experiência de décadas com o trabalho na rua. Também falava que, sobre a questão do texto teatral, na construção da narrativa de uma história, o que mais contribuía para uma boa desenvoltura na hora de “botar” bonecos era a sua prática com a “Camelôurgia”.

Mestre Carlinhos Babau falou com naturalidade e calma sobre o conceito, pois, entre uma porção de bonequeiros e artistas de rua, a palavra Camelôurgia soou como referência a uma bem construída história cuja apresentação se constitui de possíveis pausas para a passagem do chapéu — assim como o faz um “camelô”, que comercializa seus produtos, com bons resultados econômicos. Dito de outra forma: a história encenada pelo artista de rua, mesmo que repleta de suspenses e desafios durante a função, deve manter algum sentido para o espectador, fornecer um fio condutor e manter a sua atenção até o fim. O mesmo para o camelô, este vendedor de rua repleto de objetos e apetrechos importados de outros países onde os impostos são mais brandos que no Brasil, que para conseguir sucesso nas suas vendas depende da sua arte de convencer o cliente a adquirir produtos; a Camelôurgia transporta este gesto para a arte do artista de rua, cujo pretexto, entre outros, é o ato da passada do chapéu.

Muitos artistas de rua vivem “do chapéu”. Vivem dessa contribuição espontânea que pode ser colocada num chapéu, numa peruca, numa caixinha,

40. Carlos Gomide, de Rio Verde (GO), é um dos criadores da Cia. Carroça de Mamulengos (1977/DF). É cameloturgo, bonequeiro, poeta, cantor, compositor, artesão e um quixotesco sonhador. Juntamente com a brincante, bonequeira, arte educadora Schirley França, de Taguatinga (DF), tiveram os filhos Maria, Antônio, Francisco, João, Pedro e Matheus, Isabel e Luzia. Carlinhos Babau “é o mentor da linguagem estética e criações da companhia. É quem orienta os caminhos dessa grande Carroça de Mamulengos”. Disponível em: <http://www.carrocademamulengos.com.br/Integrantes>. Acesso em: 13 dez. 2019.

numa capa de instrumento, num utensílio doméstico, num pote plástico ou numa caixa de suco ou de leite etc. No “chapéu”, ao final de uma apresentação, o artista expõe a importância da contribuição da plateia para sua sobrevivência e para que as artes de rua sejam mantidas vivas. O termo “Camelôurgia”, criado por Carlos Gomide, seria a dramaturgia surgida das semelhanças com o cotidiano de trabalho do camelô, que Gomide constatou enquanto apresentava nas ruas ao lado dos camelôs e estruturou para o teatro de rua, os bonecos na rua, as poesias e as cantinas no espaço aberto, de uma forma ímpar. A Camelôurgia seria uma determinada narrativa empreendida, pelo artista de rua ou um camelô, que se estrutura com uma finalidade, seja aquela em que no final o cliente adquiriu um produto ou aquela em que o espectador retribuiu de forma espontânea com o chapéu, mostrando o quanto gostou do trabalho do artista.

Existem casos — hoje, não são poucos —, como o de Babau, em que o artista no final, e algumas vezes no meio da encenação, faz uma pausa e oferece algum produto: um livro, um cordel, um boneco ou uma máscara. No caso dos integrantes da Cia. Carroça de Mamulengos, durante e no final do espetáculo apresentado no Encontro de Mamulengos a que me referi, eles doavam sementes e comercializavam o mais recente CD⁴¹ da Cia., com as músicas gravadas pela banda que tocava ao vivo no espetáculo de bonecos que Babau apresentou. O artista usa seu tempo também para realizar uma “feirinha” com produtos para, juntamente com a passada de chapéu no final da função, aumentar um pouco os números dos “trocados” no final do dia.

Acredito que ainda está por ser feita uma pesquisa maior e mais densa sobre a Cia. Carroça de Mamulengos, da família Gomide.⁴² Mas, o que tive, por ora, disponível foi a pesquisa prática realizada pelo artista de rua

41. CD Carroça de Mamulengos –Juazeiro do Norte — Os Afilhados do Padrinho (2008).

42. Destaco, pois é necessário registrar, que, embora tenham se passado mais de quarenta e dois anos desde que Carlos Gomide fundou a Cia. Carroça de Mamulengos, ainda inexistente uma pesquisa científica sobre a Camelôurgia. Até a realização deste material, temos conhecimento somente de uma pesquisa que vem sendo realizada pela professora Me. Daniela Rosante Gomes (UFT) em seu doutoramento na Universidade do Estado de Santa Catarina, em que a pesquisadora aborda a história da Cia. Carroça de Mamulengos e deverá dedicar uma parte da investigação à Camelôurgia.

André Garcia Alvez, o Palhaço Migué Bruguelo Ditoefeito, com seu Grupo Será o Benedito?! Cia. de Teatro, Circo e Rua (2002/RJ). Antes, porém, preciso dizer que André Alves também teve seu primeiro contato com a Camelôurgia por meio do seu criador, Carlos Gomide, no final da década de 2000. Foi Babau quem procurou Migué durante um festival, depois de haver percebido na estrutura dramática de um espetáculo de André Alvez alguns elementos da Camelôurgia. Gomide explicou-lhe do que se tratava a Camelôurgia e todo seu significado para o artista mambembe, como sobrevivência da sua arte de rua.

Essa dramaturgia, criada com base nas observações, análises e recriação do trabalho do camelô, está intrinsecamente dentro da realidade artística e pedagógica do estilo de vida itinerante, da produção musical, poética, criativa e inquieta do teatro empreendido por Carlinhos Babau na Cia. Carroça de Mamulengos. É resultado de sua artesanaria artística. Parte do contexto da sobrevivência diária do artista que comercializa os artefatos que produz e dos valores que o público contribui no seu chapéu.

Este e outros momentos de aprendiz de cameloturgo que André Garcia Alvez teve com Carlos Gomide me foram contados por Alvez alguns anos depois, quando nos conhecemos durante outro encontro de artistas de rua, em São Paulo. Mais precisamente, o primeiro contato com Alvez foi para um registro em vídeo que ele estava realizando com vários artistas para um *blog* sobre as artes cênicas de rua do Brasil. Foi nesse momento que André me relatou que estavam pesquisando a criação de um novo espetáculo com base na Camelôurgia, que consistia em “pegar” elementos do contexto e da oralidade dos trabalhadores de rua — em específico, do camelô carioca — para a construção de um “tipo” de dramaturgia para teatro de rua.

A pesquisa do grupo envolvia as práticas de criação, formação, estudo histórico da oralidade e sistematização de processos dramáticos encontrados no cotidiano dos trabalhadores que vendem ilegalmente seus produtos nas ruas dos centros das grandes cidades. Em específico os do Rio de Janeiro, em bairros e ruas onde se concentram mais camelôs e lojas de varejo, como o Saara. Seria então uma espécie de Camelôurgia carioca? Como seria a Camelôurgia desenvolvida nos bairros comerciais e populares do centro do Rio de Janeiro?

Na falta de outros materiais para pesquisa sobre Camelôurgia, e procurando contribuir com os registros sobre ela, utilizei aqui o material de um dos *blogs* construídos ou “alimentados” com postagens feitas pelo André e seu Grupo Será o Benedito!?, entre os anos de 2010 e 2012. Segundo consta no *blog A Oralidade e a Camelôurgia*⁴³, a ideia central da proposta era:

Realizar estudo e pesquisa cênica que tem como foco a Camelôurgia: A Cena e o Chapéu, com base no camelô de rua e na dramaturgia popular. Além de relacionar a Camelôurgia à tradição milenar do “Chapéu”. O roteiro, a dramaturgia fragmentada e de improviso dos camelôs é a dos artistas de rua e da cultura popular (Alvez, 2010).

Também é possível encontrar no *blog* uma descrição que denomina a função de quem seria esse criador da Camelôurgia:

O Cameloturgo é o dramaturgo das suas histórias e de sua arte/ produtos. Com os eternos e atraentes bordões, verbetes, brados e trovas que soam pelas praças, calçadas, feiras, camelódromos, mercados centrais e nas ruas das cidades brasileiras que se repetem e se reinventam a cada instante e cada relação estabelecida. Sendo com um roteiro pensado e elaborado com as características do produto que se oferta ou um roteiro de ideias ou cenas, que são criadas a partir de uma arte, o que se faz na rua é uma Camelôurgia. Quando se tem na assistência, uma plateia sempre participativa e próxima vivendo ou comprando a ideia ou mensagem que está sendo transmitida direta e sem intermediários externos, se instaura a arte e comunicação (Alvez, 2010).

A arte feita no teatro de rua e a arte advinda da prática de vendas do camelô estão ligadas consubstancialmente à formação da cultura de rua da

43. Este *blog* foi criado por André Garcia Alvez para um projeto em parceria do Grupo Será o Benedito? (RJ) com o Grupo O Imaginário, de Porto Velho (RO). Fruto de outra pesquisa, “A Oralidade e a Camelôurgia — uma pesquisa cênica do porto ao rio”, o projeto foi contemplado com o Prêmio de fomento à pesquisa da primeira edição do *Rumos Teatro 2010 Itaú Cultural*. Disponível em: <http://oralidadecameloturcia.blogspot.com/2010/>. Acesso em: 13 dez. 2019.

humanidade, a cultura produzida nos espaços abertos das grandes cidades que “já vivem um momento no qual tudo se mistura: as épocas, as linguagens, as referências, os estilos, estimulando a hibridização entre as culturas” (Brito, 2012, p. 31). Para Alvez, as artes do teatro de rua e a arte do camelô estão ligadas em suas essências, pois, seja nas feiras, praças, calçadas ou camelódromos, haverá sempre um vendedor/artista ou um artista/vendedor fazendo uma arte urbana do cotidiano citadino.

Estas articulações são estabelecidas dentro de um roteiro afetivo e perceptivo que aguça a curiosidade dos que passam e mantém os que já estão na roda assistindo por horas, em função dos climas de suspense e excitação sobre aquilo que poderá acontecer. Por meio da “lábria” do camelô, com suas promessas, novidades, ofertas e gracejos, com seus bordões “Aqui é o barato, marido da barata”, “Moça bonita não paga, mas também não leva”, o teatro produz atenção e divertimento para o espectador. A Camelôurgia vai se constituindo no contexto da relação estabelecida na roda de forma intensa, pulsante e de risco. Configura-se frente às camadas socioculturais como costura das tessituras orais e textuais que compõem uma Camelôurgia.

O cameloturgo André Garcia Alvez cria uma lista de dez possibilidades para estabelecer uma Camelôurgia. Ele justifica que o uso do termo “possibilidades” se deve em função de que estas não devem ser estanques, como regras e termos rígidos, e sim permitir a quem for aplicá-las que as “use” conforme suas necessidades na rua.

Essas dez possibilidades compreendem três noções presentes na estruturação do e no acontecimento cênico de rua: “o que fala” (ator/camelô), “o que para e escuta” (espectador/cliente) e “o que se oferta” (espetáculo/objeto). Seja no jeito de trabalhar do vendedor de acessórios, do palhaço que vende maquiagens, do curandeiro que vende “garrafadas”, do repentista e suas cantorias, do homem do gato no saco que usa apitos, do ventríloquo que vende pomadas do peixe boi da Amazônia, do mágico que vende truques ou do contador de histórias que vende cordéis, haverá algumas destas alternativas na sua linguagem estética de “cena”, com base no camelô de rua e na dramaturgia popular. O roteiro, as cenas, a dramaturgia são partes fragmentadas que, no centro desta relação ator/camelô e espectador/cliente, vão se formando por meio de improvisos.

As dez possibilidades, segundo Alvez (2010), são:

1. Um bom Produto/Espetáculo;
2. Bons Argumentos/Cenas;
3. Fazer um esquema ou quebra gelo com o Cliente/Público;
4. Estabelecer uma relação de confiança e de troca com o Cliente/Público;
5. Ter um roteiro ou argumentos flexíveis para saber por onde começar ou terminar a apresentação;
6. Conhecer bem o Produto/Espetáculo, os Argumentos/Cenas e saber para quem está falando;
7. Deixar que eles estabeleçam o ritmo, a dinâmica e até onde pode ir a troca;
8. Estar atento aos estímulos, às necessidades e às demandas que surgem para transformá-los em possibilidades de troca;
9. Se possível, ofertar algo aos participantes diretos para estimular a troca e gerar um bom retorno na Receita/Chapéu;
10. Alcançar o resultado final, que é a satisfação do *publiente*⁴⁴, sendo bom para você e ótimo para eles.

Assim como na época das feiras medievais lotadas de feirantes e clientes, em que se criavam estratégias para chamar a atenção e comercializar os produtos, hoje as grandes áreas centrais das cidades estão repletas de mecanismos para chamar a atenção da população citadina, como equipamentos de som, estruturas infláveis, entre outras. Nesse panorama, o cameloturgo, autor e ator de sua própria forma de subsistência, precisa ter poder de persuasão com desenvoltura no mesmo nível, ou maior, que os ritmos e dinâmicas das lojas, dos habitantes, veículos e sons que fervilham nas ruas. Ele vai “estimular e aguçar a curiosidade do *publiente* com a sua arte e/ou produto, ele usa com total maestria muita comicidade, sensualidade, improviso, saltos e trocadilhos diversos, criando assim a base da Camelôurgia” (Alvez, 2010).

Esse caminho de relação direta se configura também dentro da estética da recepção. Nestor García Canclini, em seu livro *Culturas Híbridas*, sobre os

44. O autor propõe o termo *publiente* pela junção das palavras Público e Cliente, que estava usando na escrita de forma que fossem ligadas por meio de barra: Público/Cliente.

textos literários, vai falar da ligação entre artista, intermediário e público: “toda escrita, toda mensagem, está infestada de espaços em branco, silêncios, interstícios, nos quais se espera que o leitor produza sentidos inéditos” (Canclini, 2008, p. 150-151). Transcrevendo esta perspectiva para o teatro de rua a dramaturgia, materializada nas ações dos atores em toda a encenação do espetáculo de rua, precisa do espectador para se completar.

Umberto Eco corrobora esse raciocínio quando, em seus estudos sobre a *Obra Aberta* (1976), vai refletir a respeito das estruturas de uma relação fluída entre a obra e o receptor, seja na leitura, seja assistindo a um programa de televisão ou a um espetáculo artístico. Em oposição à obra “acabada”, “definitiva”, “bem-feita”, a obra que se configura aberta seria “indefinida”, “plurívoca”, repleta de possibilidades móveis e pronta para intercâmbios e adaptações no ambiente físico das relações humanas. Nesse sentido, o texto teatral para rua tem espaços em branco, lacunas e sentidos a serem preenchidos por quem assiste, e situações diversas possibilitam que se vá instaurando a dramaturgia. Todavia, ainda se considerada como obra aberta, o cameloturgo sabe que sua obra se move para uma direção e tem o controle do seu desenvolvimento: mesmo contando com imprevistos, ele fará chegar ao momento específico em que conduz a passada do chapéu. Ciente desse procedimento, o cameloturgo elabora seu roteiro estabelecendo alguns momentos ou mesmo pausas no texto em que dirá algo relativo à contribuição ao chapéu do artista.

No espetáculo *O Dilema do Paciente* (2009), do Grupo Manjericão (RS), em dois momentos é citado o chapéu. O primeiro é quando, diante do valor alto da consulta médica o Paciente comenta com o Doutor que, se o dinheiro do chapéu for bom, poderá pagar depois. O segundo momento é no final, quando o Apresentador lembra ao público que o espetáculo não teve subvenção de verba pública ou privada, e precisa da contribuição de todos.

O cameloturgo e o artista de rua também calculam o tempo de duração das cenas para realizar entradas e reprises, inserir uma música ou uma poesia, incluir um ou mais espectadores nas cenas (fato recorrente em solos e monólogos de atores e palhaços), assim como adicionar momentos em que pode persuadir o público a contribuir com o chapéu durante o espetáculo. Muitos pausam a apresentação e realizam alguma cena ou cantam uma canção, como estímulos para a passada de chapéu.

Essa é uma tradição milenar que veio dos artistas de rua do período medieval e depois passou para o ambiente do circo de lona. Podemos notar até nos dias de hoje que, numa sessão de circo, faz-se um intervalo nas apresentações das atrações para que o público faça suas necessidades e, principalmente, para que possa adquirir doces, salgados, bebidas e *souvenirs* com temáticas circenses, ou CDs e DVDs dos *shows*. A Camelôurgia, esta forma de constituição do texto teatral para as encenações no espaço da rua, atravessa séculos.

Por isso, André Alvez (2010) afirma que

A criação e a construção dessa Camelôurgia estão sendo feitas ao longo de alguns milhares de anos, e já faz parte do imaginário e da cultura oral da humanidade. É trabalho e pesquisa de vários artistas e trabalhadores das ruas e praças por todo o mundo. Todos, inconscientemente, caminham para a mesma direção e buscam a valorização e a perpetuação dessa cultura milenar. Essa é uma arte que vem diretamente do povo e volta sempre para o povo. Não podemos catalogá-la somente como arte de rua, *performance*, teatro, intervenção, saltimbancos ou Camelôurgia. Está e vai continuar em constante desenvolvimento. Não é uma pesquisa conclusiva, mas sim uma pesquisa reflexiva sobre o tema. Podemos e devemos pensar na arte de rua como uma arte maior, ou melhor, como a “Arte das Possibilidades”.

Identifico nessas reflexões a respeito da Camelôurgia — enquanto uma categoria, um estilo ou um procedimento técnico que leva à constituição de dramaturgia para teatro de rua — que, como gênese e fio condutor do espetáculo, ela é direcionada à contribuição no chapéu e, portanto, à sobrevivência do artista de rua. Inclusive os artistas do Grupo Manjeriço, que, no final da dramaturgia aqui estudada, dizem: “para manter a tradição das artes de rua, vamos passar o chapéu contando com sua colaboração”.

Passar o chapéu, assim como comercializar algum produto, tem sua herança nos artistas de feira da Idade Média e nos cômicos da *Commedia dell'Arte*. Adentra na estrutura dos circos que, mesmo tendo bilheteria, mantêm a realização do intervalo, visando ganhar um pouco mais para sua sobrevivência. Essa tradição de passar o chapéu continua viva nos dias

de hoje nas apresentações de rua de teatro, circo e bonecos. Logo, é vital a contribuição no chapéu, pois o fato de apresentar-se na rua gera custo para o artista, que gasta com transporte, alimentação, higiene e manutenção dos elementos do espetáculo, como figurino, maquiagem, adereços, instrumentos, cenário, entre outros.

A situação pode ficar mais crítica quando a fiscalização de alguma instância pública ou privada impede a trupe teatral de apresentar-se em determinados locais. Geralmente, são ambientes públicos com grande fluxo de pessoas e grande quantidade de lojas e outros comércios, os quais acusam os artistas e os denunciam como produtores de balbúrdia, e solicitam à polícia tomar providência. Como parte da abordagem policial, muitas vezes são recolhidos os materiais de trabalho do artista de rua. Não há políticas efetivas para a arte de rua do país, hoje: como já foi dito nos primeiros capítulos deste livro, uma volumosa parte das conquistas da categoria foi extinta nos últimos três anos pelos governos brasileiros⁴⁵. Isto é fato, real e atual.

Nesse sentido, a Camelôurgia passa a ser dramaturgia de resistência. Uma dramaturgia da sobrevivência, que se constitui pela necessidade e boas perspectivas. Uma dramaturgia que se constitui pela fome. É uma dramaturgia estratégica, que, para aqueles que vivem das quantias que são colocadas no chapéu, e muitas vezes chegam ao final do dia com quase nada, sinal de que não haverá o que comer à noite, se torna um forte alento. Eu

45. Como já mencionei, fui representante de 2010 a 2015 da sociedade civil do teatro brasileiro em duas instâncias de discussão sobre políticas culturais do colegiado setorial de teatro (Estadual e Federal) e membro do Conselho Nacional de Política Cultural (Federal) do Ministério da Cultura (MinC). Nesse período conseguimos por meio de movimentos organizados, como viram na primeira parte deste livro, dialogar e fundamentar com os governos novos projetos e programas de incentivo à cultura. Vivemos dignamente alguns anos, com muitos editais para todos os ramos da cultura brasileira. Fui um dos articuladores na criação do Prêmio Funarte para as Artes Cênicas de Rua e lutei pela manutenção de outros editais advindos da criação do MinC nos anos 1980, como o Prêmio Myriam Muniz de Teatro, e outros mais recentes, como o Prêmio Klauss Vianna para a Dança e o Prêmio Funarte Carequinha para o Circo. Após o golpe em 2016, no governo do vice-presidente Michel Temer (PMDB) as verbas dos editais foram cortadas e os editais foram sucateados até a forçada pausa dos mesmos no ano de 2018. Em 2019, sob o (des)governo de Jair Bolsonaro (PSL), não foram lançados os editais citados, e o Ministério da Cultura foi extinto. Criou-se uma pasta/setor dentro do Ministério da Cidadania cujo nome é Secretaria Especial de Cultura!

passei por este tipo de situação em tempos difíceis, nos anos 1990: no almoço umas frutas e na janta dois pãezinhos ou um punhado de arroz com uma laranja. A fome provoca a produção de narrativas. A fome provoca a criação de espetáculos. A fome provoca a necessidade de se encenar uma história por meio de entradas e reprises, por meio de quadros cômicos, por meio de “brincadeiras” de mamulengos, por meio de poesias postas em movimento, por meio do confronto direto com os governos, por meio do enfrentamento com o capitalismo. É uma guerra permanente!

A situação não é de hoje, a história comprova. Dario Fo (1998), em seu *Manual Mínimo do Ator*, faz menção a essa situação sobre a(s) fome(s), assim como sobre as cenas e a resistência quando fala de artistas como os que aqui retratamos:

Os clowns, assim como os jograis e os cômicos *dell'arte*, sempre tratam do mesmo problema, qual seja da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também fome de dignidade, de identidade, de poder. Realmente, a questão que abordam constantemente é de saber quem manda e quem grita. No mundo dos clowns só existem duas alternativas: ser dominado, resultando no eterno submisso, a vítima, como acontece na *Commedia dell'Arte*; ou dominar, assim surge a figura do patrão, o clown branco (o Louis), que já conhecemos. É ele que conduz o jogo, que dá as ordens, insulta, manda e desmanda. E os Toni, os *Pagliacci*, os *Auguste* lutam para sobreviver, rebelando-se algumas vezes... mas, normalmente, se viram (Fo, 1998, p. 305).

Os artistas que estão nas ruas, praças, vielas, becos, centros e periferias enfrentando intempéries do tempo — chuvas e ventos, frio e calor — e do capitalismo, via instâncias de controle público e privado, não contam com a estrutura dos espaços fechados e *shoppings*. Possuem apenas a produção de afeto e de confiança para conquistar a plateia até o término da função e evitar sua evasão no meio do espetáculo, *show*, *performance* ou qualquer uma das formas de expressão artística que se manifestam nas cidades. A relação criada no bojo do improviso constante, na troca mútua entre espectador e ator de rua, apresenta características performáticas de momento ímpar, único e efêmero, aquilo que Paul Zumthor classifica como obra “*performatizada*: ela é diálogo, sem dominante nem dominado, livre troca” (1993, p. 222).

Consta no repertório do Grupo Será o Benedito?! (RJ) um espetáculo em que André Garcia Alvez se apresenta na forma de um solo, chamado *Dados Variáveis*⁴⁶. Ele o criou pensando no exercício constante da Camelôurgia, e é classificado como um espetáculo de “variedades”, uma espécie de espetáculo-conceito no qual o cameloturgo pratica a Camelôurgia. Como o nome do trabalho sugere, tudo gira em torno de dados. Nele, um pequeno cubo de faces marcadas com pontos, de um a seis, é usado em diferentes jogos. Como André também é palhaço, o ator lida com os duplos sentidos que a palavra “dado” pode gerar, durante os improvisos e pausas para o chapéu. O espetáculo, basicamente, trata de um apresentador que coordena doze cenas diversas, sorteadas pelo público uma por uma, repletas de mágicas com bolinhas, ilusionismos com sacos, manipulação de objetos e bonecos, e jogos variados com dados de vários tamanhos. Tudo é realizado com a ajuda do público, que é convidado a entrar em cena constantemente.

Para realizar o espetáculo, o cameloturgo roteirizou doze cenas cuja sequência nunca é a mesma, pois é decidida na hora, por sorteio. Ainda assim ele consegue por uma hora e meia, de fato, manter a plateia atenta e suspensa, na curiosidade do “incrível” e “inédito” número final que o artista executará diante de todos, sem truque algum. Seu cenário e figurino é todo nas cores vermelho e branco, segundo Alvez as cores que mais chamam a atenção. O cenário é um dado inflável de dois metros de altura, e há *puffs* e tapetes para o público sentar-se; o figurino e os adereços, absolutamente tudo tem estampas com dados.

André controla o tempo dos quadros/cenas. Ele convida crianças, adultos e idosos para participar, conforme o jogo: às crianças, solicita jogar um dado tamanho médio que decidirá qual cena irá fazer; aos adultos, pede para ajudar em algo mais complexo, como um truque de mágica ou a manipulação de objetos e dados; aos idosos, sentados confortavelmente nos *puffs*, pede

46. O espetáculo de variedades *Dados Variáveis*, do Grupo Será o Benedito estreou em 2011, em circuito de apresentações pelas ruas, praças e largos do Rio de Janeiro (RJ), como Largo do Machado, Lapa, Santa Tereza, Largo da Carioca, Saara, entre outros. Atuação e Camelôurgia de André Garcia Alvez e direção da Professora Dr^a. Ana Carneiro (UFU). Disponível em: <http://seraobenedito.com.br/>. Acesso em: 13 dez. 2019.

para conferir os dados, as mágicas, os truques, as atividades que inspirem confiança e veracidade à plateia. Assim ele se apresenta: controlando tudo, passando o chapéu e, segundo uma das possibilidades da Camelôurgia, presentando os participantes com pequenos dados translúcidos de dois centímetros, como lembrança — o que estimula as boas contribuições no chapéu do artista de rua.

Os exemplos e possibilidades de aplicação de uma Camelôurgia tendem a ser estruturados para o chapéu, para a contribuição do público à obra teatral. Uma das frases citadas no *blog* a respeito do resultado da eficácia do espetáculo — e, creio, também do desempenho cênico e de seus artistas — depõe, na voz de um artista anônimo: “Importante era fazer algo que o público gostasse e depois ter dinheiro no chapéu. O dinheiro era a consequência de quanto o público gostava do que eu fazia”. Para Alvez, toda e qualquer estratégia para passar o chapéu é um estímulo válido para o exercício do artista na estruturação da Camelôurgia. Transformar o momento do chapéu em uma atração pode ser um divertimento a mais para o público, enquanto ele vai se apropriando dos códigos de participação.

O texto da peça *Dados Variáveis*, registrado por escrito, é constituído de um roteiro de doze cenas que elencam situações realizadas com jogos, mágicas e truques. São como anotações de situações possíveis de inversão de cenas, dicas de momentos para passar o chapéu, observações de cenas que precisam ser melhoradas, fragmentos de diálogos, bordões e frases de efeito como de camelôs. Enfim, todo um compêndio de artimanhas.

Uma sugestão final, parte deste arcabouço que completa a Camelôurgia, trata de avisos sobre o chapéu, em forma de placas. Muitos artistas trabalham com uma placa fixa próxima a um chapéu, um *case* de instrumento, uma caixinha, caneca etc. Na placa está escrito algo referente à contribuição, em um local onde o público pode contribuir a qualquer momento, no decorrer do espetáculo. O sagaz Palhaço Migué Bruguelo Ditoefeito sugere as seguintes possibilidades:

No lugar dessas frases: “Apresentação Gratuita”, “Entrada Franca” ou “Espetáculo Grátis”, que indicam que o público não pagaria para assistir, pode surgir outras substitutas que indiquem que o público

pode contribuir e pode participar com algum valor. Afinal de contas, estarmos na rua tem um preço e o nosso trabalho não é de graça. A sugestão é: coloquem frases com indicativas melhores, como: “Bilheteria Espontânea”, “Contribuição Afetiva” ou “Bilheteria Aberta” (Alvez, 2010).

Espera-se que mais sugestões sejam inventadas, com este sentido. Os artistas de rua, os grupos e palhaços de rua, precisam do desenvolvimento de novas formas de divulgação de sua arte de e na rua. A arte de rua é trabalho que produz valor econômico: quando o artista executa o seu trabalho, espera não somente aplausos e elogios, mas também reconhecimento financeiro. Portanto: Senhoras e Senhores, a bilheteria espontânea para afetividades está aberta!

GENOPOESIA

Aqui a cena faz tchan!!!
E começa por mim o espetáculo
o homem-não-arte não sente não vê
não dá importância ao homem-arte
mas o homem-arte olha
observa estuda absorve transforma absolve
transumaniza o homem-não-arte
justo aí eu existo
o espetáculo
e se vestem de arte sem delírio
os que artem sem saber os que não artem
se pintam de mártires os que se matam
se escondem nas máscaras os mandarins
se cingem de máculas serafins
uma ideia a contraideia
ação intriga conflito
uma ação um conflito
uma ação um conflito
conflito conflito conflito
infinitas vezes assim
(Lima, 1994, p. 15).

Esta poesia de Ray Lima é parte de um “roteiro cenopoético” e fornece uma dimensão da potência narrativa da Cenopoesia: a poesia em movimento. Seu conteúdo demonstra a estrutura do épico e do lírico condensados pela verve cenopoética. No início o poeta caminhante, ou “cenopoeta”, orienta a cena como um narrador e coordenador; em seguida, parte para o texto poético, num jogo de palavras com suas onomatopeias, metáforas, justaposições e repetições. Não há orientação por meio de didascálias, não há indicação na forma escrita de quem fala, quando fala e para quem fala, no próprio texto falado se configura a organização da cena. O cenopoeta, um “homem-arte”, dá a “deixa” para o público, o “homem-não-arte”, sobre como se estabelece a relação neste “lugar de onde se vê”: a cena ou o teatro. Talvez, uma cena carnavalesca de delírio dos que “artem”, na arte que arde em delírio, repleta de máscaras, mandarins, anjos e mártires de guerra. Na rua? Talvez! O cenário pode ser descrito na própria fala, pois há tantas placas e estátuas nas praças e ruas ostentando nomes daqueles que “se matam”. Por fim, para acontecer o ato cênico, ou “cenopoético”, basta ter uma ideia e uma “contraideia” — assim mesmo, como se não pudessem ser separadas —, para que se tenha a ação e o conflito, os cerne do drama que gestam a intriga e, enquanto infinita, o espetáculo: a Cenopoesia. Enfim, esta é uma possível leitura que eu “cenopoetizo” para ou com vocês.

Vali-me desta introdução para mergulharmos no universo da Cenopoesia de Ray Lima e do Movimento Escambo Popular Livre de Rua. Peço licença para trazer aqui um pouco do meu entendimento, por muitas vezes voluntariamente contaminado pela poesia e pela dinâmica desta arte inquieta, das contribuições da Cenopoesia para as minhas reflexões sobre os procedimentos de criação de uma dramaturgia para teatro de rua. Assim sendo, me pergunto: sendo a Cenopoesia uma arte híbrida de outras artes, conforme aponta Lima, que elementos podemos identificar na estrutura do texto da Cenopoesia com relação ao texto para teatro de rua? Quais os procedimentos de criação do texto cenopoético? Para abordar essas questões, vejamos um pouco da história, alguns exemplos da Cenopoesia e algo sobre a sua estruturação.

Na década de 1980, o paraibano Ray Lima era um poeta andarilho vivendo no sudeste brasileiro. Foi no Rio de Janeiro e trabalhando com teatro que ele começou a desenvolver uma espécie de linguagem híbrida

que misturava teatro e poesia, música e cantigas, além de outras linguagens. Com leveza e lirismo independentemente do assunto abordado, o possível num Brasil sob uma ditadura militar. Foi no contexto do final dos anos de chumbo que Ray Lima foi o primeiro a usar o termo Cenopoesia, quando dirigia um espetáculo na UERJ. A partir daí, integrantes do jovem elenco do espetáculo começaram a usar o termo, que logo ganhou os bares, as ruas e muitos espaços de manifestação artística. Dessa ebulição e ânsia por liberdade de expressão, o cenopoeta escreve e dirige o espetáculo *Linhas Cruzadas* (1989), que consolidou esteticamente a Cenopoesia. Na virada dos anos 1980 para os anos 1990, Ray Lima voltou para o Nordeste, ao sertão do Seridó, numa cidade pequena chamada Janduís, no Rio Grande do Norte. Em Janduís, cidade que conheci durante uma edição do Escambo, Ray trabalhava como educador popular e lá descobriu a “pedra da lua”: um espaço com grandes rochas aglomeradas que me fez lembrar alguns cenários de filmes do baiano Glauber Rocha.

A energia era boa para fazer arte, num lugar retirado do centro da cidade. As pedras fizeram parte da revolução que Ray Lima realizou na cidade antes de criar o Movimento Escambo Popular Livre de Rua. Na cidade e região, Ray Lima aplicava o método Paulo Freire (1989) de educação popular. Lá, durante muitas semanas, em oficinas educativas e culturais com crianças, desenvolveu um grande cortejo cenopoético chamado *Já não tem pão*, com participação de uma centena de crianças nas ruas da cidade, tendo nas mãos como metáfora um grande pão que denunciava a miséria sociocultural:

João não tem pão
Há um tempão
Passa o ano inteiro
João não tem dinheiro
Dorme no terreiro
Não é desordeiro
Mas ele é João da periferia
Ele vem do sertão
João não tem pão
Há um tempão
Pra reaver sua terra

João faz muita guerra
Sem fim não encerra
Até beber na fonte
Até morder o pão
E ser de novo João
João que é cidadão
(Lima, 2013, p. 138).

Segundo Junio Santos, brincante, músico, criador do Escambo com Ray e Vera Dantas, depois de *João não tem pão* as crianças andavam declamando em coro nas ruas os poemas de Bertolt Brecht, Federico García Lorca, Ferreira Gullar e Ray Lima.

Neste contexto, o Cenopoeta Ray Lima conduziu o povo mirim pelas ramificações da serra árida onde das pedras vertiam poesias; e semeou um futuro promissor para aquela gente gestada na dor oca do tempo em que o mar virou sertão. Eram os sinais de que em pouco tempo surgiria um movimento popular forte e necessário: o Movimento Escambo Popular Livre de Rua, tão livre e libertador quanto a Cenopoesia criada por Ray. Hoje, a rua que dá acesso à entrada do sítio onde está situada a pedra da lua tem o nome de Ray Lima. Trata-se de uma homenagem em vida, um grande reconhecimento que não se pode relegar ao esquecimento: Rua Ray Lima.

A força da Cenopoesia de Ray Lima está presente em todas/os escambistas. Seja onde for, se houver espaço-tempo sobrando, alguém levanta a mão e faz Cenopoesia. Sobre esta linguagem artística surgida nos tempos em que Ray Lima viveu no Rio de Janeiro com outros/as poetas e poetizas, o autor nos diz que:

A Cenopoesia caracteriza-se como uma linguagem que se articula com outras para ganhar diversidade e dar força ao discurso e sua capacidade de expressão. Atua como espaço de articulação e interfaces entre linguagens em seus aspectos formais e em suas especificidades para construir algo como que um campo dialógico, sinérgico e harmônico gerador de novas imagens, novos sentidos; multifacetados, mas ressignificado como linguagem única, porém aberta e viva. E aí a música, a poesia, a dança, o desenho e a pintura, assim como o teatro, principalmente, têm trazido grandes contribuições. A

intenção da Cenopoesia é estabelecer um diálogo entre a poesia, as artes e seus biomas morfoexpressivos; romper as amarras da própria língua escrita, em suas limitações como forma de comunicação, quebrando a relação de opressão entre os campos de conhecimento tradicionalmente conhecida e aceita. Mesmo considerando suas inúmeras possibilidades e contribuições para a construção cenopoeítica, a língua (falada e escrita) esbarra em certas limitações históricas que pedem o complemento ou a interação com outras maneiras de falar e dizer, expressar (Lima, 2012, p. 21).

O cenopoeta desenvolve uma linguagem de “inúmeras possibilidades”, gerada no casamento e/ou no conflito com outras linguagens. Na busca de coexistência entre as linguagens, cria um ambiente dialógico e profícuo entre artistas e não artistas, entre poetas e não poetas, entre burocratas e não burocratas, desvelando o lado mais humano e frutífero de todos os envolvidos. Por onde passa, a Cenopoesia comprova que outros mundos são possíveis. Fruto do trabalho de Ray Lima como educador popular há três décadas, a cenopoesia humaniza.

A linguagem cenopoeítica é centrada no diálogo. Carrega consigo e explicita todas as contradições e tensões próprias de uma relação dialógica. O que a Cenopoesia tem por propósito não se reduz nem se encaminha para grandes questões estruturais e formais. Também não possui a intenção de revolucionar formalmente a linguagem, pois não basta simplesmente revirar a estrutura da linguagem: segundo Ray Lima, o desafio “cenopoético é buscar mexer no ‘ser-estar’ das pessoas. E tocá-las essencialmente é atingir sua capacidade de reflexão crítica, ‘futucar’ sua vontade de expressar-se livremente” (Lima, 2012, p. 28). Não é de ordem formal e sim estrutural, dentro do campo das relações humanas. Com a Cenopoesia, Ray deseja não o ato de se expressar para o outro, e sim de despertar o sentir e o dizer do outro para si mesmo, que também se expressa para outro, e assim sucessivamente: uma rede de afetos. Cabe ao/à cenopoeta, diante da provocação e chamamento de Ray Lima, que prepare seu roteiro cenopoético em consonância com seu tempo presente, e cenopoetize pelo mundo.

Para o dramaturgo e pesquisador Calixto de Inhamuns (CE), a Cenopoesia “é toda manifestação artística que acontece em um espaço cênico, seja

fechado, aberto ou qualquer outro. A Cenopoesia é atitude em cena. Quando assisto Ray Lima cantando e Junio Santos tocando o violão obediente, vejo poesia: poesia nos versos, no ritmo e na atitude” (Inhamuns, 2012, p.13). Na fala de Calixto fica evidente o envolvimento de Junio Santos, mestre de cantigas, e a caminhada empreendida por Ray. Junio largou tudo — casa, família, emprego estável — e seguiu para Janduí, onde se juntou à cenopoesia. Juntos, Santos e Lima irradiam atos cenopoéticos pelo Nordeste.

A partir dos anos 2000, a Cenopoesia se expandiu, ganhando o país e a América Latina com o Movimento Escambo e a Rede Brasileira de Teatro de Rua: assim seguem os dois brincantes cenopoetizando “poemias” (poemas + melodias). Junio Santos costuma entoar uma canção de Ray, “Horizontal Cotidiano”, escrita em Janduí no cortejo da pedra da lua com as crianças. Sempre alguém acompanha na repetição:

Bocado de molambos molhados
Manchando o chão
Bocado de molambos molhados
Manchando o chão
Mas o que tinha dentro
Era gente ainda
Era gente ainda
Franzinos meninos
Troupas na cabeça
Bucho nas costelas
Panela sem feijão
Toinha e seu Tonho choram quando amanhece
Irrigam de lágrima e suor o resto no sol
O pé
da sombra que réstea no arrebol, capuchos de algodão
(Lima, 2009, p.65).

Num ato espontâneo tocado pelos sentidos que a Cenopoesia desperta, Ray Lima, no pé da “contraideia”, salta entoando uma canção de Junio Santos sobre o teatro de rua e o universo poético que o constitui. Ambos tocam e cantam para, em seguida, o povo “se ajuntar” à brincadeira:

Passa o tempo / O tempo passa
Corre o mundo em desgraça / Tragédia, Comédia, Dramalhão
E o teatro rompe o espaço / Do passado e do futuro
E no presente / É uma encenação
Teatro não é só brincadeira / O mundo não é dramalhão
Comédia não é só gargalhada / Tragédia nem sempre é lição

É o teatro de rua / Teatro do operário
Teatro do povo / Teatro panfletário
Teatro da vida / Um drama diário
Da tragédia / Da comédia / Do Dramalhão
(Lima, 2013, p. 135).

Mais especificamente, na análise da Cenopoesia, por meio de sua escrita como registro, encontramos dois tipos: na forma de poesia escrita, com repetição do verso, rimas, ritmos e metáforas; e na forma do texto teatral, em que a composição apresenta uma estrutura de texto dramático, com divisões em cenas e/ou atos. O discurso é desenvolvido por meio de diálogo entre personagens, há rubricas com indicações de cena que auxiliam na encenação e inserção de músicas e cantigas.

Dito isso, faço uma reflexão sobre algumas obras de Ray Lima, com ênfase naquele considerado atualmente uma referência nos estudos da cenopoesia: o livro *Pelas ordens do rei que pede socorro: um roteiro manifesto da Cenopoesia* (2012), em que podemos observar conceitos e características da Cenopoesia. Nessa perspectiva, o “texto cenopoético” recebe dois nomes possíveis: “roteiro cenopoético” ou “roteiro manifesto”. O que observo como diferenças entre os roteiros é que o roteiro manifesto se conforma como um texto mais engajado politicamente no sentido de protesto, intervenção. Há roteiro manifesto cujo conteúdo foi escrito como oposição aos governos, em luta com os latifundiários, em combate ao poder hegemônico capitalista e todo tipo de exploração humana. Por sua vez, o roteiro cenopoético serve a questões mais pedagógicas, de formação, vivências, como nos encontros do Escambito, do Escambo, outras atividades de cultura popular e projetos de prevenções ligadas à saúde comunitária. Embora ambos contenham laivos um do outro, ainda assim é possível notar essas diferenças nas obras de Ray Lima.

Ciente desses dois modelos, detenho-me, para reflexão, no escopo desta pesquisa, sobre o modelo do roteiro manifesto. Neste, os personagens se apresentam com nomenclaturas diversas, pois são “sujeitos líricos e seus modos de expressão” (Lima, 2012, p. 40), uma denominação que ocasiona nomes inusitados no roteiro. Ora dizem a respeito de uma pessoa, como Alguém, Cada um; Ceno 1, Ceno 2 (de Cenopoeta); ora de pequenos grupos, como Roda 1, Roda 2, Todos, Coro 1, Coro 2; ou ainda, de grandes concentrações, como Todos, Juntos, Coletivo. Esse último exemplo é mais presente em roteiros realizados por um grande agrupamento de pessoas dentro de ocupações, assentamentos, passeatas, entre outros atos de levante social e popular.

Em outra obra de Ray Lima, uma coletânea de roteiros cenopoéticos intitulada *De sonhação a vida é feita, com crença e luta o ser se faz* (2013), há roteiros com estruturas de diálogo entre personagens em que quase todos são chamados de Coro: um ajuntamento de Coros, do Coro 1 ao Coro 8, tendo apenas um mediador chamado Todos.

[**TODOS**] Oi Bom dia! Prazer! Muito prazer!
[**CORO 1**] Ei! Você veio?
[**CORO 2**] Vim. Não está vendo?
[**CORO 3**] Por que veio?
[**CORO 4**] Porque fui informado, convidado.
[**CORO 5**] Convidado ou convocado?
[**CORO 6**] Que seja. O fato é que estou aqui.
[**CORO 7**] O que veio ver aqui?
[**CORO 8**] Mais conhecimento. Formação.
Fortalecimento de nossa luta.
[**CORO 2**] Mas para que mais formação e luta
se já somos formados e lutamos tanto?
[**TODOS**] Ui!! Espere aí. Formação e luta têm finalidade,
mas não têm fim.
(Lima, 2013, p. 84).

Este fragmento é o início do roteiro *Educação Popular, Escola Permanente da Vida*, construído para dialogar com os mais variados contextos e temáticas durante os processos formativos, acolhimentos e vivências em encontros regionais de educação popular e saúde por todo país. Algumas dessas propostas

foram realizadas em parceria com o Ministério da Saúde durante os anos de 2010 e 2011, sob a presidência de Luiz Inácio Lula da Silva.

No roteiro cenopoético para ouvidores, realizado em 2010 durante um encontro estadual da ouvidoria do Ceará, se observa a aplicação da Cenopoesia como instrumento pedagógico durante uma formação para os funcionários do setor de ouvidoria. Sua estrutura escrita se configura com personagens que representam funções sociais como, por exemplo, o cenopoeta Ceno, mediador do processo de formação de ouvidores, funcionários do governo em capacitação por meio da poesia. Ceno estabelece um diálogo com o personagem Ouvidor, que representa todos os ouvidores do estado que assistem ao ato cenopoético.

Como terceiro personagem ou elemento integrante da cena, Ray Lima cria uma espécie de coro representado pelo personagem Todos, que exerce a função de representação do setor da ouvidoria do estado no ato cenopoético. O personagem Todos estabelece a conexão entre a Cenopoesia e a missão do ouvidor/funcionário. Como este setor do governo trabalha diretamente com a população, Ray Lima estabelece sua conexão com grandes nomes que transitam na história da humanidade como referências, guardadas as devidas diferenças, de uma boa relação dialógica com a população:

[CENO] Então continuemos a conversa.

[OUVIDOR] Muito simples.

[TODOS] Dá teu passo que dou o meu.

O compasso dos teus passos, a missão da ouvidoria.

[CENO] Ser o canal de entendimento dia e noite, noite e dia para o aperfeiçoamento do ser com cidadania.

[OUVIDOR] O ouvidor também é educador. Por isso deve ir além do ver e entrever. Saber ouvir é arte milagrosa.

[CENO] Paulo Freire, Sócrates e Cristo, Gandhi, tanto Calcutá como Espinosa souberam tirar proveito disto.

[TODOS] Aos olhos a função de perceber, e aos ouvidos a função de discernir.

(Lima, 2013, p.130).

E segue a cenopoesia com fatos históricos referentes ao surgimento da ouvidoria na Colônia Portuguesa, a fim de defender os interesses de um Rei. É contextualizada em dias atuais quando, num mundo dito democrático, o que impera é o capitalismo moderno e seus interesses de exploração do povo. Onde pode, Ray Lima estabelece a crítica ao sistema e o chama para o diálogo, para a roda, para cenopoetizar e cenopoetizar-se aquele que sentir vontade e/ou necessidade de se expressar.

Retomando a obra *Pelas ordens do rei que pede socorro: um roteiro manifesto da Cenopoesia* (2012) e a capacidade criativa de Ray Lima, destaco outro elemento do roteiro manifesto: sua forma estrutural, que o autor denomina de “movimento estrutural”. Essa estrutura textual é dividida em “quatro momentos”: anunciações, decursos, embates e conagraçamento. Vejamos uma síntese de cada um destes.

As “anunciações” tratam do momento inicial, rito de celebração e abertura do ato cenopoético. Os “decursos” (o decorrer) remetem à sequência de atos no tempo cenopoético, do modo como o tempo dura ou passa demarcado pelo ritmo da própria ação cenopoética, a qual se autorregula pelo discurso e pelas intervenções dos cenopoetas ou atores-autores. O diálogo é construído em constante interatividade entre todos os envolvidos. Os “embates” são momentos em que se trabalha com as tensões entre ideias, quando agem os sujeitos líricos que se comunicam por intermédio dos cenopoetas; também é espaço para acolhimento dos participantes: um dos momentos mais importantes do ato cenopoético que, sem o ritual de entrada, perde a essência de sua comunicabilidade. Por fim, o “conagraçamento” é o momento da reflexão final de cada participante sobre si mesmo, suas condições, posturas e atitudes diante do outro e do mundo, apontando “para a complexidade e a magnitude da autocrítica em tempos de relações truncadas onde o entendimento humano é dado pela comunicação à distância” (Lima, 2012, p. 42).

Nestes quatro momentos do movimento estrutural da cenopoesia, podem ser verificadas semelhanças à sequência do texto teatral, ou evolução dramática do texto com introdução, desenvolvimento e fim. Mesmo que o autor saliente em alguns momentos dos seus escritos que “a Cenopoesia não é teatro ou recital poético, quando falamos de roteiro não falamos de uma peça de teatro” (Lima, 2012, p. 40), a Cenopoesia se aproxima do âmbito teatral, ou é uma arte que pode ser associada ao conjunto das artes cênicas.

Ainda sobre a contradição ou o paradoxo explicitado pelo próprio autor quanto aos embates, no segundo momento da estrutura, Ray Lima vai dizer que na Cenopoesia “não adotamos contar uma história, eliminamos a possibilidade da narrativa” (Lima, 2012, p. 40); logo em seguida, à guisa de explicação sobre o roteiro manifesto *Pelas ordens do rei que pede socorro*, Lima afirma que a importância do teatro na linguagem cenopoética está em sua dramaticidade, nos elementos dramáticos que lhe empresta (Lima, 2012, p. 41). Pois a Cenopoesia trabalha com elementos e aspectos de diversas linguagens, “buscando uma síntese que passa a ser outra coisa” (Lima, 2012, p. 47).

Junio Santos rememora que nos anos 1980, quando trabalhava no Grupo Alegria-Alegria, a estrutura da dramaturgia era adaptada geralmente de cordéis e feita em quadros. Os locais de apresentação eram locais de passagem de pedestres, o que facilitava a escolha de quadros a serem apresentados numa ordenação conforme o público e local. Tratava-se de um excelente exercício de ator de rua, pois, para escolher o quadro seguinte, bastava olhar uns para os outros e já sabiam como proceder.

Talvez pudéssemos denominar de “dramaturgia mosaica”, uma dramaturgia que se constitui e é formatada em quadros dramáticos ajustáveis. Que se organiza na cena de rua com procedimentos peculiares do momento e ocasiona uma estruturação em “mosaico” móvel, de cenas justapostas. Uma modalidade dramática de rua que tem sua vertente inicial presente naquela desenvolvida pelo Grupo Alegria-Alegria, que vem do circo, do repentista, do cordelista, das “passagens” que vêm dos mamulengos e adentra o teatro de rua. Ela chega juntamente com Junio Santos e vai, em certa medida, influenciar na forma de execução do ato cenopoético.

É neste sentido que uma apresentação de Cenopoesia se articula. De posse da temática principal, os cenopoetas, cientes das etapas do roteiro manifesto da Cenopoesia, partem para a apresentação. As cantigas e melodias podem ser adaptadas, tendo em vista que a poesia em movimento permite que um ou outro cenopoeta altere uma canção no improviso do calor da cena, no seu aqui e agora.

Uma canção como esta:

[TODOS]

Se tivesse que nascer,

Eu nasceria

Se tivesse que viver

Eu viveria

Se tivesse que morrer

Eu morreria

Se tivesse que matar

Eu poesia

Eu poesia

Eu poesia

Eu poesia

(*Os atores abrem uma faixa “Cultura Resiste”*)

(Lima, 2009, p. 48).

Seja a dramaturgia *mosaica* ou *porosa*, ela vai se efetivar no momento do ato cenopoético por meio das possibilidades do improvisado e da criatividade, com base no repertório de conhecimentos do cenopoeta. É na ação do brincante, do saltimbanco escambista, do mamulengueiro e do repentista — o artista de rua, misto de cantoria e poesia —, de um cenopoeta a entoar cantigas para o acontecimento da ciranda, que será anunciado o jogo, a brincadeira.

Com relação à estrutura dos movimentos desse jogo, no “fervo” da rua, na década de 2010, Ray Lima vai dizer que:

A estrutura dos movimentos (anunciações, decursos, embates e congraçamento) não precisa seguir a sequência apresentada pelo autor. Podem e devem ser adequadas às ambições e leituras de arranjadores transcênicos e cenopoetas que porventura toparem experimentar esse ato. Há, no decorrer do roteiro, sugestões de músicas que podem virar falas rítmicas e falas que podem virar coros, músicas ou puras imagens plásticas. Aliás, todo roteiro pode ser transformado e expresso por meio de uma síntese nas linguagens da dança, da música, do vídeo ou numa exposição plástica, numa grafitada em paredes ou muros nas ruas, numa roda de conversa etc. Claro que cada escolha trará ganhos e ou perdas: umas podem ampliar “os horizontes do provável” do próprio roteiro, propiciando mais possibilidades, ou seja, dizer menos apesar de utilizar mais recursos. O risco está prescrito na capacidade de cada grupo e

seus brincantes como nas singularidades da opção que se fizer; no caminho buscado e definido pelos que se aventurarem a jogar e brincar dessa instigante, a cenopoesia. O uso dos recursos disponíveis para este fim é que ditará o êxito maior ou menor de cada ato. Parte dos ingredientes estão aí, prepare sua própria receita, monte o seu *menu*, delicie o prato que preferir com seus convidados e traga mais prazer. A Cenopoesia, revolução silenciosa, cuidadosa e amorosa do saber de todas as práticas de linguagens, construída e manifesta por todos e todas as existências (Lima, 2012, p. 59).

Ou seja, o autor passa a deixar em aberto a “estrutura dos movimentos” que, no início dos esforços empreendidos na estruturação do ato cenopoeítico, se caracterizava como sequências a serem seguidas para apresentação de uma Cenopoesia. Entendemos que, já na origem do ato cenopoeítico, as anunciações, decursos, embates e congraçamento, cada movimento no seu tempo fornecia liberdade ao cenopoeta para fazer ligações com os demais movimentos. No entanto, estes ainda se mostravam de certa forma “amarados” na sequência estabelecida por Ray Lima nos anos 1990. Agora, como seria feita a Cenopoesia em que os artistas teriam liberdade para reestruturar seus movimentos? Quais novos procedimentos seriam utilizados para uma nova configuração do ato cenopoeítico? Difícil dimensionar, pois se tratando de algo muito recente, há poucas montagens cenopoeíticas realizadas fora do âmbito do Movimento Escambo.

No entanto, podemos encontrar em outros grupos e espetáculos certa influência do universo da Cenopoesia. Tal como o Grupo TIA, que montou uma das dramaturgias que iremos trabalhar na segunda parte deste livro. O grupo trabalha com o teatro de Mamulengos. Sendo este um dos gêneros teatrais que estruturou a Cenopoesia, o grupo nele mergulhou com dupla influência destes dois mundos: o dos bonecos e o dos cenopoetas.

Outro trabalho (de que tenho conhecimento, mas desconheço registros sobre a montagem) que o Grupo Buraco do Oráculo, de São Paulo, realizou para teatro de rua foi *Pelas ordens do rei que pede socorro: um roteiro-manifesto da Cenopoesia*. No livro de Ray Lima, dado no momento que o grupo estava pensando em montar a peça, o ator Edson Paulo Souza se refere sobre as dificuldades e características mais marcantes para um ator que encena um texto:

O roteiro é uma sistematização do que é Cenopoesia, ele historiciza as intervenções cenopoéticas para que tenhamos dimensão dos acontecimentos. Uma linguagem que é necessária ser preenchida pelo repertório poético de cada indivíduo envolvido com a ação. Saber realizar uma ação cenopoética não é fácil, mas é possível. E o roteiro aponta possibilidades que, mesmo em fragmentos, recortadas, podem ser inseridas em alguma ação. Assim como suas canções e cantigas podem ser entoadas de forma a intervir no espaço (Souza, 2012, p. 128).

Conforme o ator constatou, é na gama de possibilidades que a Cenopoesia se estrutura. O cenopoeta procede com seu repertório poético, costurando os quatro movimentos com seu saber e entoando cantigas.

Ainda na busca da identificação de elementos e procedimentos aplicados por Ray Lima na criação do texto-roteiro da Cenopoesia, destaco um roteiro cenopoético criado para uma comunicação proferida pela cenopoetiza, educadora popular e médica Vera Dantas, também escambista dos tempos iniciais do Movimento Escambo, num evento científico no campo da saúde mental, na Universidade Federal do Ceará, em 2009. Vera e Ray criaram o texto-roteiro *Cirandas ampliadas de aprendizagem e pesquisa*. Baseado nele, eu definiria na lista de roteiros do criador da Cenopoesia um terceiro tipo de texto-roteiro: “roteiro cenopoético científico” ou “roteiro cenopoético acadêmico científico”⁴⁷.

Juntamente com outros escambistas⁴⁸, Ray e Vera realizaram a comunicação incluindo como personagens os teóricos — autores mais presentes na fundamentação teórica da pesquisa de Vera Dantas sobre as cirandas e o trabalho da saúde pública em Fortaleza, Ceará. Como demonstração, num trecho dessa comunicação inseri grifos meus, sem prejuízo no entendimento geral do roteiro, a fim de sintetizar o que expus (pois este roteiro cenopoético científico é longo). Vamos a ele:

47. Explicarei o motivo e espero que identifiquem o quanto o escopo deste material que escrevo se configura neste caminho.

48. Infelizmente não temos os nomes de todos os envolvidos. O grupo de escambistas, ou seja, aqueles que participam das atividades e encontros do Movimento Escambo, são citados no roteiro publicado, como “integrantes da equipe das Cirandas da Vida, na Oca Terapêutica do Movimento de Saúde Mental do Bom Jardim, em Fortaleza/CE” (Dantas; Lima, 2013, p. 181).

[CENO 1] Arte! Com a palavra, a Sra. Vera Dantas!

[VERA] Quando pronunciamos a palavra arte, do que estamos falando? A arte para nós aqui significa o olhar que traz também a estética popular, ajudando a analisar o dialogismo. A arte no contexto dialógico das Cirandas da Vida, a perguntar por dimensões da vida que constituem a saúde das comunidades envolvidas nas rodas populares.

[CENO 1] Passaremos a outro conceito: diálogo! Com a palavra, o Sr. Paulo Freire:

[PAULO FREIRE] O diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo, para pronunciar-lo, não se esgotando, portanto, na relação eu-tu.

[CENO 1] Sr. Buber, por favor, nos parece que quer dizer algo a respeito do tema?

[BUBER] Sim. É que “o outro não se reduz a mero objeto de análise ou instrumentalização, mas como pleno sujeito, como voz a ser escutada”.

[CENO 1] Sr. Bakhtin quer fazer uso da palavra?

[BAKHTIN] Tudo bem. Só para dizer que, como inacabamento, como devir de sujeitos que se transformam no processo, compreende diálogo como relações entre interlocutores de uma ação histórica, compartilhada socialmente, destacando assim a natureza contextual da interação.

[CENO 1] Perdão! A professora Ângela Linhares quer entrar na conversa e tem algo a nos dizer sobre o assunto.

[ÂNGELA LINHARES] O diálogo pressupõe que tenhamos uma ideia de conhecimento que inclui o saber como algo que é produzido por todo o corpo social e que cada pessoa recompõe quando aprende.

[...]

[CENO 1] Vejamos: temos o prazer de contar com a participação significativa do Sr. Spinoza, que tanto contribuiu para nossa pesquisa, fazendo-se também presente nessa roda. Sr. Spinoza, trazendo para nós a definição do conceito de *potência*.

[SPINOZA] A potência é a própria essência dos seres, seu poder de ação. A potência das ideias que se conformam coletivamente está na “possibilidade” dos encontros das composições, do poder de afetar e de ser afetados por eles. Por afeto, entendo as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou reduzida, assim como as ideias dessas afecções. As paixões alegres aumentam nossa potência de agir e

pensar, ao fortalecer o *conatus* ou *esforço de existir*. É que, quando em paixão, o sujeito parece mover-se na direção de uma compatibilização entre o seu agir e o mundo interno.

[**CENO 1**] A Sra. Vera Dantas pede a palavra.

[**VERA**] Agradecemos a todos. E, para concluir esta síntese introdutória, os movimentos populares, aqui representados pelos que realizam conosco este constructo reflexivo sobre o convívio na experiência das Cirandas da Vida, nos auxiliam a perceber os detalhes desta renda multicolor e polifônica tecida a muitas mãos. [...] As sinfonias constituem o reconhecimento da arte e do dialogismo na gestão em saúde como ensaios da alteridade como espaço polifônico do dizer das culturas humanas.

[**MÚSICA**] Abre tua roda, ciranda / Agita essa roda, ciranda / Gira sem medo, ciranda / Cirandas da Vida estão sempre a girar.

(Dantas; Lima, 2013, p. 183-186).

Podemos observar nessa parte da introdução do roteiro e da comunicação de Vera Dantas a potência criativa dos cenopoetas. A estrutura do texto-roteiro apresenta personagens, ou sujeitos líricos, que se misturam aos teóricos e aos conceitos aplicados pela pesquisadora em seu trabalho acadêmico; e a própria pesquisadora entra também no corpo do texto. Embora talvez esse texto se configure mais como texto teatral do que como roteiro cenopoético, trata-se de mais uma licença poética desses escambistas cenopoetas e pesquisadores.

No centro desses últimos exemplos, podemos constatar as ramificações da linguagem da Cenopoesia em outras searas, como a acadêmica e as montagens de grupos de teatro de rua fora da região do Movimento Escambo, do berço da Cenopoesia. Sua estrutura permeável, porosa e completa de referências da atualidade se concretiza durante o ato cênico do cenopoeta na condição de cronista de seu tempo e permite categorizar a Cenopoesia no conjunto das dramaturgias possíveis para o teatro de rua atual no país. Seus diferentes modelos de roteiro permitem e se entregam ao jogo criativo do ator cenopoeta com o espectador e o ouvinte na rua.

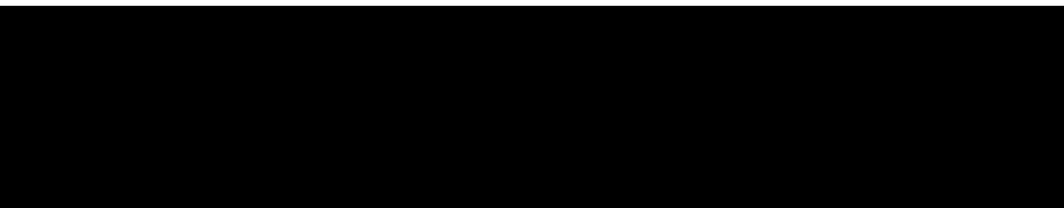
Enfim, a Cenopoesia propicia o espaço para “o intenso diálogo entre as artes, entre as pessoas, entre ideias e visões de mundo, na perspectiva eco-humanizante” (Lima, 2012, p. 25).

outra cena outra máscara
outra cena outra máscara
outra cena outra máscara
infinitas vezes
infinitas máscaras
o homem se completa assim
aqui a cena faz tum! tum!
termina o espetáculo
termina por mim
(Lima, 1994, p. 15).

SOBRE DRAMATURGIA(S) PARA TEATRO(S) DE RUA

*“Ninguém poderá jamais aperfeiçoar-se,
se não tiver o mundo como mestre.
A experiência se adquire na prática.”*

[WILLIAM SHAKESPEARE]⁴⁹



Nesta segunda parte, desenvolvo reflexões e análises alicerçadas em anotações, relatos, aforismos, trechos, diálogos e outras escritas de gêneros literários e dramáticos. São fontes, colagens, resquícios, fragmentos, crônicas de um tempo, contextos, constatações, memórias, rastros, adaptações, transcrições, intervenções de personagens no escopo do texto, referências e influências dos e nos meus processos e experiências em escrita dramática na constituição de três dramaturgias para teatros de rua, desenvolvidas para três grupos distintos do Brasil.

Neste estudo autoexploratório, busco construir significados baseado nas impressões e reflexões sobre a experiência criativa da minha própria escrita dramática. Não pretendo fazer um receituário repleto de receitas prontas ou métodos muito definidos. O que estão prestes a apreciar são práticas que, realizadas entre os anos de 2008 e 2015, sofreram modificações conforme as necessidades.

Como forma de melhor ilustrar o que se conseguiu montar tendo em vista as dramaturgias, há imagens não só do processo da escrita e da montagem, como também de apresentações dos espetáculos. O objetivo é construir/compilar um material de consulta e estudo que venha a propiciar um panorama com modalidades de textos para teatro de rua, assim como procedimentos de criação dessas dramaturgias para teatros de rua — ainda que o foco seja colocado numa “fatia de vida” de um dramaturgo que há mais de vinte anos escreve, adapta, recria, “transcreve” e reescreve textos e roteiros teatrais.

Em seu livro *O trabalho da citação* (1996), no trato referente à leitura e à escrita, Antoine Compagnon afirma que:

A leitura (solicitação e excitação) e a escrita (reescrita) não trabalham com o sentido: são manobras e manipulações, recortes e colagens. E se, ao final da manobra, reconhece-se nela um sentido, tanto melhor, ou tanto pior, mas já é outro problema. “O leitor não deve perceber o trabalho”: a paixão, o desejo e o prazer (Compagnon, 1996, p. 46).

É neste mundo de manipulações, recortes e colagens que me situo na busca de um ou mais sentidos que possam elucidar a minha caótica prática artística. Se errado, ou certo, não sei: o que desejo é que nesta tormenta se encontre o prazer do autor e que ela possa endossar as reflexões sobre o trabalho dramaturgico, sempre feito com muita entrega.

Em tempo: são inúmeras as formas de citação. “Uma citação às vezes vale mais do que mil palavras”, mas como definir a citação se “toda prática do texto sempre é citação, e é por isso que não é possível nenhuma definição de citação” (Compagnon, 1996, p. 41)? O que pretendo mostrar nos materiais aqui compilados é que o ato de escrever “é sempre reescrever, não difere de citar” (Compagnon, 1996, p. 41).

Outra questão importante nas análises aqui empreendidas é a minha experiência como ator e diretor. Antes da pesquisa, isto não estava tão presente para mim, mas aos poucos foi se tornando perceptível tanto no jogo, no ritmo e nos diálogos entre os personagens e com o público como na condução e nas dicas, ideias e sugestões para a encenação nas didascálias. Assim, tendo essa consciência, acrescentei mais detalhes das montagens e encenações, tendo em vista que as acompanhei na medida do possível nos grupos: UEBA Produtos Notáveis; Teatro Ideia e Ação; e Manjerição. Deste último sou integrante e dirigi meu próprio texto.

Dada minha prática de criar diários e cadernos de anotações durante os meus processos de trabalho, tive pilhas deles para consulta. Uso cadernos de notas, por influência de décadas de pesquisa sobre a *Commedia dell'Arte*. No tempo daqueles cômicos, alguns artistas mais organizados ou diretores de trupes mambembes tinham seus cadernos de anotações, chamados de

*zibaldoni*⁵⁰, em que constam roteiros, efeitos cômicos, indicações cênicas, ritmos, pausas expressivas, dicas de atuação, desenhos, garatujas, listas de materiais de cena, trechos de leituras e assuntos de cultura geral que esses artistas carregavam pela vida toda.

Estes compêndios de repertórios e registros passaram de geração em geração, tornando-se verdadeiros livros de formação artística. Alguns chegaram ao nosso tempo por meio de artistas que pertencem a gerações de cômicos, como Dario Fo e Franca Rame⁵¹, além de outros *zibaldoni* que pesquisadores⁵² seguem encontrando pelo mundo em seculares bibliotecas.

Como esta segunda parte do estudo consiste na imersão em meu processo criativo, e acredito que só o tempo proporciona que esse caminho ganhe estofo e qualidade na sua constituição, faço neste material um compêndio das formas e das ideias da escrita, e descrevo detalhes do processo de cada uma destas dramaturgias. Optei por começar por aquela em que tive maior envolvimento nos últimos anos, bem como por ser a última das três a ganhar as ruas com sua montagem cênica: *As Aventuras do Fusca à Vela*, cuja estreia se deu em 1º de maio de 2015, na cidade de Caxias do Sul (RS). Por ser

50. Sobre a importância do *zibaldoni* na contribuição do aprimoramento do ator, Enio Carvalho diz: “Existem tratados e composições, manuscritos ou impressos, como os *zibaldoni*, libretos que continham as partes mais difíceis e, especialmente, as amorosas. Alguns depoimentos, como as *Memórias*, de Domenico Biancollelli (1661) ou *L’arte rappresentativa*, de Andrea Perruci (1699), dão conta de que tais efeitos eram passados de pai para filho, memorizados, modificados e aprimorados pelos mais novos, tendo se criado assim um extenso acervo para o ator” (Carvalho, 1989, p. 45).

51. Em *Manual Mínimo do Ator* (1998), de Dario Fo e Franca Rame, é organizada — neste livro que seria uma espécie de *Zibaldone* — uma série de técnicas ligadas aos artistas da renascença italiana. Algumas dessas técnicas de utilização e atuação com a meia máscara da *Commedia dell’Arte* vêm justamente de toda uma herança cultural, principalmente do trabalho dos dois autores baseados naquilo que lhes chegou por meio da família dos Rame, pois Franca Rame era da quinta geração de artistas daquele período e ainda possuía alguns *zibaldoni* de seus antepassados guardados em baús, que, com o passar dos anos, serviram para todo um arcabouço de pesquisa de Dario e Franca.

52. Um exemplo dentre os que nos chegaram ao Brasil é o trabalho desenvolvido por Roberta Barni, em *A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell’arte* (2003), no qual a autora, fundamentada na sua minuciosa pesquisa bibliográfica e linguística em bibliotecas, museus, universidades da Itália e de outros países, organizou e traduziu 40 dos 50 roteiros da obra de Flaminio Scala (1547-1624) ator, dramaturgo, perfumista, diretor teatral italiano.

um espetáculo que circula com boa aceitação de público e de crítica, ele proporcionou maior visibilidade ao meu trabalho. Vai ser difícil matar este dramaturgo! Ano passado eu morri, mas este ano eu não morro!

Assim sendo, começo por um caminho teórico e científico. Depois, consulto meu *zibaldone*⁵³ e aquilo que dele deriva nas memórias e fragmentos de composição da obra. Anexo, ao final, as três dramaturgias com suas sinopses e fichas técnicas, para consulta e leitura.

53. Em tempo: antes que ocorra alguma confusão referente à utilização do termo, esclareço que *zibaldone* é no singular, e *zibaldoni* é no plural.

AS AVENTURAS DO FUSCA À VELA

A questão do espaço utilizado para a encenação do espetáculo teatral sempre foi assunto de muitos debates. Particularmente na linguagem do teatro de rua, ela traz uma inquietude urgentíssima, e há muito passou a ser condição importante de investigação dos grupos teatrais, ocasionando ganho significativo ao processo criativo de suas encenações. Por consequência, isto também se faz presente na criação do texto teatral para o espetáculo de rua.

No último quarto de século, no Brasil os espetáculos de rua passaram a explorar um leque grande de ressignificações do espaço da encenação e do que a circunda. O geógrafo Milton Santos, em sua obra *Metamorfoses do Espaço Habitado*, afirma que “o espaço não é nem uma coisa nem um sistema de coisas, senão uma realidade relacional: coisas e relações juntas” (2014, p. 30). No bojo destas relações e coisas, a busca investigativa e experimental tornou-se indispensável às concepções espetaculares dos artistas rueiros.

Ao desenvolverem suas concepções, os grupos de teatro de rua se nutrem do que a rua oferece de manancial criativo e passam a utilizar muitos elementos presentes no espaço público. Quanto a este, Milton Santos declara:

O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável, de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento. O conteúdo (da sociedade) não é independente da forma (os objetos geográficos), e

cada forma encerra uma fração do conteúdo. O espaço, por conseguinte, é isto: um conjunto de formas contendo cada qual frações da sociedade em movimento (Santos, 2014, p. 30-31).

É nessa sociedade em movimento, da qual o artista de rua também faz parte, que ele produz seu *habitat* de pesquisa e de apresentação teatral. Vários elementos deste espaço, que chamo de “espaço público habitado”, ganham ressignificações na cena, alguns de forma sutil e outros de forma mais radical.

Particularmente, o automóvel tem presença marcante na sociedade capitalista em que vivemos, e muitos grupos começaram a usá-lo em cena. Para mim, são fascinantes as formas com que muitos grupos utilizam os veículos automotores: sejam formas fantásticas e imaginárias, sejam formas simples e realistas de veículo de transporte e locomoção, todas produzem ressignificações e atualizações nos espetáculos.

A utilização de veículos automotores em cena teve seu momento bem marcante no ano de 1992 com o Grupo Galpão (MG), que estreou *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, com uma caminhonete Veraneio em cena. Desde lá, muitos espetáculos se realizaram com e em outros veículos. Recordo-me do Grupo de Pernas Pro Ar (RS) com seu Chevette, o Grupo Rosa dos Ventos (SP) com um Opala e a Cia. Sinequanon (RJ) também com uma Veraneio. Já vi também muita Kombi, ônibus e caminhão. Mas, um Fusca em cena, ainda não havia visto.

Pois foi um Fusca ano 1975 que o Grupo UEBA Produtos Notáveis trouxe para a cena em seu espetáculo de teatro de rua: *As Aventuras do Fusca à Vela*, que estreou no mês de maio de 2015 — 23 anos após a peça dos mineiros do Galpão. O grupo utiliza em todas as suas encenações este veículo automotor.

TETRALOGIA

O Grupo UEBA Produtos Notáveis desenvolveu em seus dezessete anos de existência um projeto de montagens de teatro de rua baseadas em clássicos da literatura mundial, sejam esses textos teatrais ou não. Na perspectiva de uma tetralogia de teatro de rua, montou *A Megera Domada* (2009), de William Shakespeare; *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, adaptada também por mim e que renomeamos como *O Bom Quixote — Delírio Urbano* (2011); *Moby Dick*, de Herman Melville, agora com o nome de *As Aventuras do Fusca à Vela* (2015).

Há dez anos o grupo vem aprofundando sua experimentação estética com o estilo *Steampunk*. Esse estilo ainda recente no Teatro de Rua brasileiro tem sua principal vertente no cinema, como destaca Joana Neto Lima:

O *Steampunk*, movimento originário dos anos 1980 e que ganhou novo fôlego a partir da mudança de milênio, é agora ubíquo no imaginário e mentes das sociedades ocidentais, fruto da sua crescente popularidade na literatura, música, moda e, principalmente, no cinema. O visual inspirado nas máquinas com engrenagens à vista, a adaptação de modas vitorianas para a mentalidade do nosso tempo, misturada com o estilo e modo de pensar punk, criaram uma identidade facilmente reconhecida, de apreciação superficial fácil, e com um potencial imenso ao nível da exploração da relação entre a humanidade, a ciência, a tecnologia e a evolução das sociedades (Lima, 2012, p. 9).

Na perspectiva do *Steampunk*, de exploração das relações entre a humanidade e as tecnologias, foram produzidos os figurinos e adereços pela figurinista Raquel Cappelletto, os quais incorporam um efeito “ferrugem” que reforça a passagem do tempo ficcional de uma encenação em que passado e futuro se encontram num espaço-tempo “retrô” almejado pela direção do espetáculo.

A gênese de trabalho de *As Aventuras do Fusca à Vela* encontra-se no sonho antigo do ator e diretor Jonas Piccoli, fundador do Grupo UEBA, juntamente com a atriz e produtora Aline Zilli. Por anos ele alimentou o desejo de realizar uma encenação baseada em algumas histórias relativas

ao mar, muitas destas do livro *Moby Dick*, de Herman Melville; e, como cenário, queria um Fusca em cena, tamanha era, e ainda é, a sua paixão por este veículo fabricado no Brasil de 1959 a 1986 e de 1993 a 1996.

Por já haver escrito a dramaturgia de *O Bom Quixote — Delírio Urbano*, fui convidado novamente pela trupe para escrever a dramaturgia do novo espetáculo, caso fosse aprovado no Edital Prêmio Anual de Incentivo à Montagem Teatral 2013, de Caxias do Sul⁵⁴, já que os custos seriam altos para a proposta de colocar um Fusca em cena que funcionasse perfeitamente, pois o veículo cenográfico possui articulações, se desloca, sai e entra em cena.

Contemplado pelo edital, o grupo passou a desenvolver o projeto. Durante as pesquisas, descobrimos que o coração de uma baleia cachalote adulta é aproximadamente do tamanho de um Fusca, o que nos motivou a explorar mais um fusca-coração como motor do maior mamífero do planeta; e o fusca-cenário como o coração-motor do espetáculo. Dessa forma, o Fusca foi ressignificado em coração palpitante por meio da atuação, que o transforma em Ferro-Velho, em Barco-Baleeiro (o famoso Pequod do Capitão Ahab), em Baleia (a própria *Moby Dick*), e o que mais nossa imaginação permitisse ao embarcar nas *Aventuras do Fusca à Vela* e sua equipe de artistas-marinheiros: Aline Zilli, Jonas Piccoli, Bruno Zilli e Rodrigo Guidini⁵⁵. Durante a encenação o fusca não apenas se locomove: ele foi totalmente adaptado pela equipe do cenógrafo André Gnatta para outras funções incomuns em um carro, mudanças e funções que ainda não havia em outros espetáculos com veículos automotores em cena. Dessa forma, o Fusca passou a ser um objeto animado por atores-animadores, que são desempenhados pelos atores que aqui chamaremos como na dramaturgia: ator 1 e ator 2.

54. O Prêmio Anual de Incentivo à Montagem Teatral, de Caxias do Sul (RS), é fruto da Lei Municipal nº 5.928/2002, decreto nº 11.128/2003. O concurso, criado em 2003, é destinado a projetos inéditos na área teatral em Caxias do Sul e tem o propósito de viabilizar a montagem de espetáculos de grupos locais. O principal objetivo do Prêmio é fomentar o teatro local e contribuir para a qualificação da produção artística dos grupos de teatro caxienses. O valor anual é de 70 mil reais, que é dividido entre dois projetos escolhidos por um conselho constituído de representantes do governo municipal e artistas da sociedade civil.

55. Devido ao processo de criação inicial, manterei os nomes do elenco original do período de criação e estreia dos quatro espetáculos abordados nesta pesquisa. Atualmente, todos já possuem alterações em relação à equipe inicial.

DRAMATURGIA: ADAPTAÇÃO

Quando fui convidado para trabalhar na adaptação de *Moby Dick*, o grupo me forneceu uma lista de alguns momentos da história do romance a fim de direcionar a dramaturgia à ideia de utilizar um Fusca em cena, à utilização de bonecos e aos demais desejos do diretor Jonas Piccoli. De minha parte, optei por acrescentar cenas não previstas no roteiro fornecido, pois proporcionariam um desenvolvimento narrativo mais coerente, relacionando o que Melville escreveu com a encenação proposta.

Em *Moby Dick* (1851), o autor Herman Melville (1819-1891) retrata a aventura do misterioso Capitão Ahab, que, a bordo de um baleeiro chamado Pequod, caça freneticamente a gigantesca baleia branca *Moby Dick*, a qual, em confronto anterior havia lhe extirpado uma das pernas.

Não existe nenhum limite para o capitão Ahab. Aos poucos, fica claro que ele está determinado a fazer qualquer tipo de sacrifício para capturar a baleia. O autor chega mesmo a insinuar que tal obsessão indica um descontrole mental que acabará sendo transmitido para o resto da tripulação. Questões como o individualismo, a influência que a coletividade pode ter nas pessoas e a sanidade dos grupos humanos ficam claras no livro. A agressão do ser humano contra a natureza, ainda, parece destinada ao final trágico (Galvão, 2012, p. V).

Adaptar um texto clássico para o teatro é uma tarefa árdua. Ainda que colabore, na dramaturgia em questão, que Melville tenha realizado um tratamento minucioso de construção dos personagens desta aventura marítima. O que cabe diante do desafio de escrever um texto é optar por um caminho que proporcione o entrecruzamento de ideias, do autor e sua obra canônica e do encenador e a especificidade do contexto-local atual; e, em nosso caso, ter a rua como espaço cênico. Também é possível encontrar no texto de *Moby Dick* o que José Sanchis Sinisterra chama de “teatralização da textualidade originária”.

A textualidade — a substância textual de um relato — possui uma teatralidade potencial em maior ou menor grau. Existem textos que, quando os lemos, percebemos em seu discurso uma tamanha

teatralidade que despertam em nós o desejo de vê-los num palco, como se latejasse neles uma estranha quadrimensionalidade. Sua leitura gera uma configuração espaço-temporal, e as cenas teatrais começam a ser produzidas na mente, até o ponto de chegarem a se concretizar situações que caberiam perfeitamente num palco, que poderiam ser reescritas de acordo com as leis não escritas da teatralidade (Sinisterra, 2016, p. 23).

Se, de fato, há momentos no romance em que o autor estabelece o que podemos chamar de cena teatral, o dramaturgo precisa manter em foco aquilo que fora estabelecido pela concepção do diretor. Fui construindo a dramaturgia e, ao avançar na escrita, modificava o que escrevia à medida que nos reuníamos (poucas vezes), e os primeiros ensaios iam se desenvolvendo. Portanto, existe neste processo muito do que o diretor deseja e do que o elenco (de quatro pessoas) poderia realizar com os materiais disponíveis para as cenas.

Mergulhei nas tramas narrativas de Melville, pois “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (Hutcheon, 2011, p. 43). Estabeleci uma narrativa épica que mesclaria dois importantes personagens do texto original: o Capitão Ahab e o narrador da história, o tripulante Ismael, ambos a serem interpretados pelo mesmo ator: Jonas Piccoli.

Na dramaturgia e no espetáculo, Ismael é o morador-proprietário de um ferro-velho onde um Fusca, modelo 1975, parece estar jogado ao relento. Três jovens chegam jogando bola, um deixa a bola escapar e ela bate no carro. Ismael aparece e a narrativa é desencadeada pelo personagem interpretado por Aline Zilli e chamado Jonas, em uma alusão ao texto bíblico *Jonas e a Baleia*. As cenas constituem-se em saltos temporais: por meio da ação dos dois personagens principais, se desenvolvem quadros-cenas com o auxílio dos atores 1 e 2, interpretados por Bruno Zilli e Rodrigo Guidini, que os entrelaçam com manipulação de bonecos.

É preciso frisar que, por mais que a dramaturgia apresente processos de passagem de tempo no desenvolvimento do enredo, ela rompe com a unidade de tempo. Com o surgimento do teatro épico desenvolvido por Bertolt Brecht, a dramaturgia moderna encontra seu contraponto no teatro dramático aristotélico, como mostra Walter Benjamin

Brecht contrapõe seu teatro épico ao teatro dramático em sentido estrito, cuja teoria foi formulada por Aristóteles. Por essa razão, Brecht apresenta a dramaturgia correspondente como não aristotélica [...] A dramaturgia de Brecht descartou a catarse aristotélica, o extravasamento dos afetos pela empatia com o destino comovente do herói (Benjamin, 2017, p. 25).

Uma parte do texto original demonstra a atualidade da obra e referenda a necessidade humana de seguir o curso da vida e se aventurar pelo mundo — a condição, por exemplo, dos grupos mambembes e circenses até hoje —, o que optei por manter na dramaturgia. No romance original de Herman Melville, esse texto é proferido pelo personagem Ismael, mas na dramaturgia teatral é pronunciada por um coro em cena, constituído pelos atores 1 e 2 — seguindo a demanda do diretor do espetáculo de possibilitar aos espectadores das ruas barulhentas das cidades ouvirem este texto primoroso da obra de Melville. Eis o trecho mantido:

Trate-me por Ismael. Há alguns anos — não importa quantos ao certo —, tendo pouco ou nenhum dinheiro no bolso, e nada em especial que me interessasse em terra firme, pensei em navegar um pouco e visitar o mundo das águas. É o meu jeito de afastar a melancolia e regular a circulação. Sempre que começo a ficar rabugento; sempre que há um novembro úmido e chuvoso em minha alma; sempre que, sem querer, me vejo parado diante de agências funerárias, ou acompanhando todos os funerais que encontro; e, em especial, quando minha tristeza é tão profunda que se faz necessário um princípio moral muito forte que me impeça de sair à rua e rigorosamente arrancar os chapéus de todas as pessoas — então percebo que é hora de ir o mais rápido possível para o mar. Esse é o meu substituto para a arma e para as balas. Com garbo filosófico, Catão corre à sua espada; eu embarco discreto num navio. Não há nada de surpreendente nisso. Sem saber, quase todos os homens nutrem, cada um a seu modo, uma vez ou outra, praticamente o mesmo sentimento que tenho pelo oceano (Melville, 2013, p.18).

No processo de criação, procurei refletir sobre o ponto de vista de entendimento do público a respeito de uma dramaturgia cuja unidade de tempo

ocorre em saltos temporais. Mesmo sendo uma história muito difundida, será que o homem do nosso tempo a compreenderia? Eu suponho que uma dramaturgia para o teatro de rua que tivesse proximidade com o teatro épico fornecesse substrato e porosidade para o espectador compreender uma encenação teatral no espaço público. Vejamos.

TEATRO DE ANIMAÇÃO

Embora o Grupo UEBA Produtos Notáveis tivesse pouca experiência com o teatro de animação, ele serviu-se eventualmente “de máscaras, bonecos, projeções ou efeitos de sombra para enriquecer seus espetáculos com doses extras de poesia e teatralidade” (Nunes, 2010, p.147). Na encenação de *As Aventuras do Fusca à Vela* foram utilizados bonecos de uma sereia e dois tubarões, todos manipulados pelos atores 1 e 2.

A cena dos tubarões representa a extração do petróleo do pré-sal brasileiro, em alusão à utilização do óleo de baleia como combustível mundial no século XIX, que tem sua queda justamente quando começam as descobertas dos primeiros poços de petróleo. Com esta alegoria, o grupo quer provocar no espectador uma visão crítica acerca da atual exploração dos recursos naturais. Todos os combustíveis são finitos, e o processo de exploração de combustíveis gera degradação sem precedentes da natureza, e este é um exemplo de como o olhar crítico e político permeia a encenação.

A cena dos tubarões foi influenciada pelo poema de Bertolt Brecht (1998, p. 64) intitulado “Se os tubarões fossem homens”. Nele, o autor, por meio das palavras do personagem Sr. Keuner em diálogo com uma menina, versa sobre as relações de opressão entre os seres humanos utilizando os tubarões e o universo marinho como metáfora. Como dramaturgo, coloquei esta situação na dramaturgia, quando o velho Ismael e o jovem Jonas dialogam sentados em cima do fusca-barco.

Este é o momento entre as cenas dos tubarões:

[CAPITÃO]

Vocês não têm vida, lacaios! Lá está ela!
Preparem-se e vamos à caça!

(Som de tambores. O Capitão manda o grumete pegar a baleia. Um tonel grande de óleo escrito posto Baleia. Ele vai com uma vassoura para fazer de arpões, captura a baleia-tonel. Os atores 1 e 2 surgem manipulando bonecos articulados, em forma de tubarões.)

[CAPITÃO]

Tubarões se aproximam. Grumete, volte para o convés!

[JONAS]

Estou tentando, Capitão!

[CAPITÃO]

Rápido, seu espermacete podre de baleia!

[JONAS]

Estou tentando!

(Os atores 1 e 2 pegam a baleia-tonel e saem de cena)

[CAPITÃO]

Maldito molenga! Perdeu para os tubarões! Com mil peixes desmiolados!! Da próxima vez eu mesmo faço isso!

(Ismael gargalha, muda o tom e novamente explica para Jonas)

E esta é a cena da sereia:

[CAPITÃO]

Essa foi uma das aventuras, minha primeira no navio.

Te confesso, amigo, não sei como me atirei naquele mar revoltoso, não sei como subi a bordo novamente, só sei que meu sono nunca mais foi o mesmo. Quando me lembro de sentir os tubarões roçando suas barbatanas nos meus pés, meu coração dispara. É uma vida onde os fracos não têm vez!!! Não é pra cardíaco, eu posso garantir, meu rapaz!!!

[JONAS]

E sempre foi assim no navio, Isma?

[CAPITÃO]

É claro que não, meu jovem mancebo... Tínhamos bons momentos também. À noite, a tripulação se reunia no convés para jogar cartas, beber rum, cantar e falar sobre seus amores perdidos. Apesar de que o maior amor deles, o que roubou o coração e a alma de todos, sempre foi o embalo do mar.

(Entram os atores 1 e 2 manipulando um boneco de Sereia. A Sereia interage com os espectadores e manda beijos para Jonas. Ele fica hipnotizado pela Sereia, quase cai no mar, mas o capitão o salva.)

Os bonecos de manipulação direta, com gatilhos e articulações nas mãos, bocas e olhos, foram construídos por Nazareno Bernardo, experiente bonequeiro da Serra Gaúcha. A orientação de manipulação/animação, maquinaria e estruturas cenográficas ficou a cargo de Luciano Wieser e Raquel Durignon, do Grupo De Pernas Pro Ar, de Canoas (RS). Mesmo com o suporte de bonequeiros experientes, os atores tiveram dificuldades iniciais no trato da animação, que, aos poucos, foram sanadas com muito treinamento e criação de partituras de movimento.

Por exemplo, a animação da Sereia, que representa os encantos do mar que seduzem o personagem Jonas a embarcar na aventura, exigiu dos atores 1 e 2 a criação de uma dança particular para o deslocamento marcado na cena: exigia a atenção não somente ao deslocamento no espaço, como também à manipulação direta de cauda, braços, mãos e cabeça de um boneco repleto de articulações. A ideia do diretor foi que os atores 1 e 2 executassem as animações com leveza, proporcionando um contraste com a fala do texto do personagem Jonas, que a enfrentaria em alto mar. Portanto, as nuances da atuação e animação de objetos estão intrinsecamente ligadas às nuances de diálogos dos personagens. Essa métrica, esse ritmo, é fator fundamental para a dramaturgia e para a encenação.

Tratando-se de formas animadas, podemos dizer que o Fusca também é uma forma animada, um ser animável. Por isso, a estrutura original do carro foi retrabalhada para a encenação. Nas rubricas da dramaturgia (nos apêndices deste livro), procurei inserir o máximo de situações e sugestões de animação e articulação dos objetos, e o Fusca, o personagem principal, por conta das suas múltiplas funções em cena, se destaca nas rubricas. Um momento especial acontece quando, transformado em Baleia, o capô do Fusca abre e fecha mediante um mecanismo de pedal construído dentro do veículo: o ator 1, que acelera o veículo para se deslocar atrás de Ahab, pisa no pedal, que abre a boca-capô do Fusca e engole o Capitão revoltado.

A inserção de um *drone* (um tipo de VANT — Veículo Aéreo Não Tripulado) no espetáculo surgiu quando tive a ideia de pôr em cena um objeto manipulável que, ao representar a tecnologia atual, estabelecesse correspondência com a época da escrita de *Moby Dick*, cujas embarcações se enquadravam no que havia de mais tecnológico-avançado tratando-se de navegação e

mobilidade. Então, um *drone* modelo SYMA X5C 2.4G entrou na dramaturgia como representação das gaivotas do texto original. As gaivotas são muito presentes na narrativa de Melville: naquela época, durante a caça à baleia, elas indicavam o local onde as baleias iriam emergir no oceano, possibilitando seu abate.

O *drone*-gaivota com quatro hélices, conhecido como “quadricóptero”, permite boa estabilidade e o pairar sobre determinada área. No espetáculo, ele sobrevoa os espectadores perfazendo em seu trajeto alguns rasantes, como se quisesse mergulhar no público. A cena, um tanto arriscada e perigosa, exigiu muito trabalho do ator 2, semanas de treinamento tanto no domínio do controle remoto (semelhante a um *joystick* para jogar *videogames*) quanto na precisão do tempo de sair de cena e lançar, manipular, recolher o *drone*-gaivota e, por fim, retornar na cena seguinte.

A rua tem suas especificidades, e o clima é uma delas: ele interfere diretamente em toda a produção. Não é só no dia da apresentação que o artista de rua pensa na questão climática — se haverá sol ou chuva —, mas também no processo de criação do espetáculo. Algumas das questões climáticas presentes nesta dramaturgia foram as cenas do fogo de Santelmo, dos jatos de água da Baleia e da chuva da tempestade. Também foi complicada a inclusão de *drone* na encenação, pois qualquer vento mais forte dificultaria a execução de sua movimentação — o *drone* poderia cair, quebrar e/ou machucar alguém do público. Ainda assim, da ideia de dois *drones* originalmente previstos, inserimos somente um, simbolizando a gaivota que indica a baleia. No texto, incluí um personagem que anuncia a presença de gaivotas, no plural, e sugeri ao diretor que a trilha sonora tivesse sons de gaivotas e da *Cavalcada das Valquírias*, de Richard Wagner⁵⁶.

Na dramaturgia, portanto, a falta de mais um *drone* foi substituída pelo texto falado e pelo áudio, que complementam a ideia estabelecida em cena desta forma:

56. Explico a inclusão da obra de Wagner no próximo subcapítulo.

[CENA 11]

(Neste momento, ao som da *Cavalcada das Valquírias*, de Richard Wagner, a gaivota-drone sobrevoa em torno de toda a cena. O fusca-baleia se move enquanto esguicha água do seu dorso.)

[JONAS]

Capitão!!! É a Baleia Branca e seu esguicho!

Veja a bombordo o pássaro rodeando!

[CAPITÃO]

Isso mesmo, bravo, Jonas! Os pássaros anunciam que Moby Dick está chegando! Sua baleia maldita! Eu te pego!

Nem que tenha que ir ao abismo do fundo dos oceanos, você não me escapa! Quero cravar meu arpão no meio dos seus olhos! Onde está meu arpão?!

A inserção de um *drone* na cena final do espetáculo provoca certa tensão: por si só, ela apresenta um conjunto de ações de risco para os atores como, por exemplo, o momento em que o ator-Capitão se joga contra o fusca-Baleia que o devora com sua boca-capô articulável. Atores e público ficam atentos ao *drone* como risco, o que provoca uma atenção maior no ápice dramático do espetáculo. Isto proporciona maior qualidade na relação ator-espectador — especialmente efetivas no teatro de rua. A surpresa e a ousadia de inserir um *drone* em cena não somente não prejudicou como ampliou a evolução dramática dos momentos finais, do clímax do espetáculo.

O processo e o projeto desenvolvidos colaborativamente em *As Aventuras do Fusca à Vela* aprofundaram a experimentação do Grupo UEBA em linguagens artísticas. Ao escolher o *Steampunk*, estabeleceu-se uma aplicação diferenciada do teatro épico no teatro de rua do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, o jogo de códigos e signos que a mescla de linguagens propicia faz avançar na exploração daquilo que Luiz Arthur Nunes (2010, p. 147) denominou de “violação de fronteiras”, ao se referir ao diálogo frutífero entre teatro de atores e formas animadas. Além disso, quando a construção da dramaturgia reflete sobre o espectador das cidades e a sociedade em movimento de que fala Milton Santos, ela avança para um teatro de rua coeso com seu tempo e lugar: o espaço público da rua.

ZIBALDONE: “NAVEGAR É PRECISO!”

A dramaturgia d’*As Aventuras do Fusca à Vela* termina parafraseando o poeta português Fernando Pessoa, que dizia: “Navegar é preciso”. Essa frase ecoa quase como um lema de vida de cada artista que preza pela criação constante. Assim, convido a todos e todas para navegar mais um pouco nas travessias de nossa aventura.

Passo a discorrer sobre algumas fontes, anotações e devaneios criativos durante a construção do texto teatral *As Aventuras do Fusca à Vela*. Consultando meu *zibaldone*, reli materiais que nele anotei. Tenho por hábito pesquisar ao máximo tudo que tenha ocorrido no período em que a obra de referência da dramaturgia aconteceu — fatos e notícias, acontecimentos históricos e artísticos, tudo o que puder ampliar meu campo de conhecimento de uma época e que me possibilite transpor esse conhecimento para o contexto histórico da nova obra. Nisso, sigo o que prescreve Walter Benjamin em duas teses do fragmento “A técnica do escritor em treze teses”, do livro *Rua de Mão Única*: “V. Não deixe que nenhum pensamento passe por você incógnito, e use o seu bloco de notas com o mesmo rigor com que os serviços oficiais fazem o registro dos estrangeiros. [...] XIII. A obra é a máscara mortuária da sua concepção” (2013, p. 28).

Por vezes, gosto de elencar listas de acontecimentos históricos, fatos e curiosidades que apresentam coincidência com as datas da dramaturgia que estou produzindo. Também investigo as obras de referências dos autores que estou adaptando, assim como os utilizo (em partes) para a escrita teatral. Dessa forma, teço uma rede de saberes sobre os assuntos a fim de produzir novas ideias.

Por exemplo: o ano de 1851 — ano da primeira publicação de *Moby Dick* por Herman Melville — também foi o ano da morte de Mary Shelley (1797-1851), criadora de *Frankenstein* (1818) — que eu havia lido, entre outras obras, com a intenção de penetrar no espírito do universo literário do século XIX, assim como no pensamento do presente século com o *Steampunk*. No ano de 1851 também faleceu o inventor Louis Jacques Daguerre (1787-1851), que desenvolveu o daguerreotipo (1835), máquina precursora da máquina fotográfica moderna.

Gosto também de fazer listas. Listas de tarefas do dia, da semana, do mês e do ano. Lista de livros, filmes, discos, nomes. Lista de fatos históricos ou datas históricas, a ver o que há em comum no mundo das artes, da sociologia etc. Listas e listas. Parece que também Walter Benjamin adorava fazer listas que, em comentário de seu tradutor ao português, João Barrento, integram

seu método de pensamento, orientado não para a construção de sistemas abstratos, mas para a produção de *Denkbilder*, imagens ou quadros de pensamento que produzem sentido, não pelas imagens ou quadros isolados, mas de forma relacional e contextual — a partir de suas constelações (Barrento, 2013, p. 11).

Para mim, fazer listas é lutar contra a dispersão, a fim de focar no trabalho, concentrar na atividade, coletar coincidências para escrever dramaturgia e, além de tudo, um prazer. Como em Benjamin, minhas listas funcionam também como imagens de pensamento, são listas-constelações cujas relações e contexto são concretizadas na cena e na rua. Como foi durante o processo de trabalho de *As Aventuras do Fusca à Vela*, quando entreguei a primeira versão ao Grupo UEBA⁵⁷, havia escrito o seguinte trecho:

Última curiosidade, desta vez de um louco que cata isso: o ano de 1851 iniciou e terminou numa quarta-feira, exatamente igual ao ano de 2014, do Prêmio de Montagem da peça e do início dos trabalhos. E por falar em datas, no dia de hoje que envio este texto, ocorreram na história:

TERCEIRO DIA OFICIAL DE CARNAVAL — A CHAMADA TERÇA-FEIRA GORDA

17 DE FEVEREIRO

1673 — Morre Molière, dramaturgo francês.

1856 — Morre Heinrich Heine, poeta alemão.

1859 — Primeira representação da ópera de Verdi, *Un ballo in maschera*.

1864 — Housatonic, navio americano, é afundado pelo primeiro torpedo lançado de um submarino, no porto de Charleston. O próprio submarino, o Hunley, explodiu junto, morrendo todos os seus tripulantes.

57. No dia 17 de fevereiro de 2015, via e-mail.

1904 — Estreia a ópera de Puccini, *Madame Butterfly*.
1909 — Morre o líder dos Apaches, o índio Gerônimo.
1982 — Morre Thelonius Monk, músico estadunidense
(Santos, 2015)

Parece uma lista de fatos aleatórios, mas tem a ver com artistas ou algo que o grupo estava aventando utilizar no espetáculo, como a trilha com jazz e árias de óperas. E fatos históricos relacionados ao romance de Melville como, por exemplo, a referência ao índio Gerônimo (1929-1909) da etnia Apache Chiricahua, conhecido líder dos nativos estadunidense na resistência contra os ingleses, no período da colonização. A referência guarda relação com *Moby Dick* na figura do índio Queequeg da tripulação do navio Pequod, um personagem destemido e cheio de mistérios que passava o tempo construindo seu próprio ataúde. É exímio no manejo do arpão e possui grande precisão de lançamento no momento de abater baleias. Na dramaturgia, utilizamos algumas situações da bravura de Queequeg no personagem Jonas, o primeiro a lançar um arpão na cena.

Segundo a pesquisa realizada para compor a dramaturgia, os povos originários do oeste estadunidense traziam entre seus costumes técnicas de caça às baleias. Eles sobreviviam do que caçavam em ilhas e praias de declives acidentados, onde encurralavam pequenas baleias e as abatiam com grande destreza. Com a colonização, a indústria pesqueira passou a contratar os nativos e em cada embarcação baleeira havia um índio como segundo imediato. A indústria explorava a carne e as barbatanas, o espermacete para a perfumaria, o óleo para combustível e cozinha, e os ossos para fabricar remédios e joias. A exploração levou todas as espécies de baleia ao iminente risco de extinção.

Em uma das anotações do *zibaldone* do Fusca, escrevi (e depois enviei para o grupo quando iniciava os trabalhos de produção dos ensaios):

Na Cena 09 da peça a opção pela *Cavalcada das Valquírias*, primeira cena do ato III da ópera *A Valquíria*, de Wagner, se deve, além da dramaticidade que proporciona e respiro na dramaturgia, à música-ópera ser lançada no mesmo período que *Moby Dick*. Nada mais legítimo que empregar uma trilha do período que mostre o quanto

foi um momento importante para a história artístico-cultural da humanidade. Claro, as gaivotas (aves-drones) e os helicópteros do filme *Apocalypse Now* têm a ver também (Santos, 2015).

Também no cinema, o filme *Moby Dick* (1956), dirigido por John Huston e protagonizado por Gregory Peck no papel de Capitão Ahab, foi inspiração quando construía esse personagem na dramaturgia teatral. Não visava mimetizar as características do personagem no modo como ele foi construído pelo ator cinematográfico, mas o contrário: mantendo distância, evitando a semelhança.

Desde a infância nos anos 1970, eu assistia a esse filme e adorava baleias. Por certo período, mantive em casa um pedaço de osso de baleia que trouxera do litoral gaúcho, depois de convencer meu pai a levar metade de um osso de costela atravessado dentro do Fusca, montado nessa década, que minha família possuía. Foi um estorvo para todos, menos para a minha felicidade, enquanto cuidava para que a peça suportasse sem quebrar quase seis horas de viagem.

Uma curiosidade para a minha lista-constelação: em 2015, ano em que estreou, em maio, a peça *As Aventuras do Fusca à Vela*, entrou em cartaz em dezembro nos cinemas do Brasil uma nova adaptação cinematográfica de *Moby Dick*, intitulada *No Coração do Mar*, com direção de Ron Howard⁵⁸. O personagem principal foi interpretado pelo ator Chris Hemsworth⁵⁹, mais conhecido por protagonizar os filmes do Thor, famoso super-herói dos quadrinhos da Marvel Comics⁶⁰.

58. Ron Howard (Ronald William Howard — 1954) é cineasta estadunidense. É mais conhecido por filmes adaptados dos livros de Dan Brown, como *O Código Da Vinci* (2006).

59. Chris Hemsworth é ator, nascido em Melbourne, na Austrália (1983).

60. Marvel Comics (1939) é a parte ligada aos quadrinhos estadunidenses e mídias relacionadas da Marvel Worldwide Inc. A empresa conta em seu quadro de personagens com alguns dos super-heróis mais conhecidos do universo *pop* da atualidade: Thor, Wolverine, Pantera Negra, Homem de Ferro, Hulk, Homem Aranha, Demolidor, Capitão América e equipes como Os Vingadores, X-Men, Guardiões da Galáxia, Quarteto Fantástico, entre outros. No ano de 2009, a Walt Disney Company adquiriu a Marvel.

Como o Grupo UEBA tinha decidido pelo visual *Steampunk*, pesquisei esse estilo no mundo das artes. Algumas pinturas a óleo do artista lituano Modestas Malinauskas⁶¹, em especial da sua série intitulada *Navios*, mostram um universo fantástico, onírico, colorido *vintage* que propiciava ao meu devaneio pictórico o despertar de novas imagens para os personagens Ismael e o jovem Jonas.

Também pesquisei coleções de Fusca e novas criações com base no Fusca. Foi assim que tomei maior conhecimento do festival de contracultura denominado *Burning Man*, que, no deserto de *Black Rock*, no Estado de Nevada, nos Estados Unidos da América do Norte, acontece anualmente desde 1986 e reúne em torno de 50 mil pessoas em cada edição. No período de uma semana, milhares de pessoas realizam performances e desfilam com veículos bizarros, como o carro-rinoceronte e carro-polvo: os “veículos-mutantes”.

Na última noite do festival, os participantes queimam um boneco gigante feito de madeira que representa um homem, numa área quilométrica chamada ironicamente de “a praia”. Durante o processo criativo da dramaturgia, foi com as imagens deste festival, que tem o fogo como um dos elementos principais, que tive a ideia da criação da cena do fogo de santelmo, saindo fogo e chuva do topo da vela do fusca. Em função das imagens e vídeos a que assisti do festival *Burning Man*, escrevi o seguinte trecho no *zibaldone*:

Creio que a inclusão na encenação (se for possível) de drones, fogo e chuva estão dentro da perspectiva *Steampunk* (antigo-moderno-*hitech*). Quase um filme real em alguns momentos, como o das gaivotas à espera da baleia que ressurgir do fundo das águas, tão presentes em quase toda imagem que retrata esta cena apoteótica de homens e baleia (Santos, 2015).

Tudo contribuía para que a dramaturgia se inserisse nas ideias da montagem, e vice-versa. Mesmo depois de o projeto pronto e contemplado em edital, como dramaturgo tive a liberdade para criar novas situações e cenas, as quais,

61. Modestas Malinauskas é um pintor lituano. Sua obra é mais conhecida pelo universo fantástico como nas séries de veículos que cria no estilo *Steampunk*. Alguns críticos encontram em suas obras certas influências de Hieronymus Bosch, pintor holandês do século XV.

depois, no processo de montagem, o grupo experimentaria, a fim de definir o que iria manter ou reservar para — quem sabe? — usar em outro momento.

O que fiz até aqui foi exemplificar referências — obras artísticas, situações e fatos — cujo conhecimento ampliou a prática criativa de minha escrita. Elas também contribuíram para o processo de montagem do espetáculo — no qual me envolvi pouco, dada a distância entre as cidades e o tempo mínimo disponível.

O DILEMA DO PACIENTE

Retomando o fio da história sobre o Grupo Manjeriçõ (1998), por eu ser um dos seus fundadores e integrante até os dias de hoje, estando o grupo intrinsecamente vinculado a mim e vice-versa, neste capítulo pecarei com certo excesso de recorrências de algumas experiências, pois, como diz o ditado popular: “melhor pecar pelo excesso do que pela falta de informações”. Seguindo a sabedoria popular à risca, retomo alguns dados neste momento em que adentramos na feitura do texto teatral *O Dilema do Paciente*, de 2009, assim como em alguns desdobramentos de seu processo criativo.

Antes, porém, é preciso advertir que este capítulo não trata da linguagem do palhaço. Mas como falar da construção de um texto cômico para palhaços sem falar dessa linguagem? Por isso, alinhavo práticas de construção de uma dramaturgia para palhaços dentro de especificidades e possibilidades do universo *clownesco*, juntamente com o trabalho do teatro de rua. É preciso esclarecer também que, para falar deste personagem tão fascinante de nariz vermelho, a menor máscara do mundo, meu texto oscilará entre as denominações de palhaço e de *clown*, já que, na prática, os palhaços do Manjeriçõ transitam entre ambos os termos. Sobre eles, atesta Ana Elvira Wuõ:

Clown traduz-se por palhaço, mas as duas palavras têm origens diferentes. Palhaço vem do italiano e se relaciona , geralmente, à feira e à praça; já o clown refere-se ao palco e ao circo. Mas, na linguagem do espetáculo, as duas palavras confluem em essências cômicas (Wuõ, 2019, p. 22).

Nossos palhaços são de rua: estamos sempre em feiras e praças, também no circo-teatro, ou seja, onde nos chamarem. Nessa perspectiva, ampliamos o “circo-teatro” para a inclusão da expressão “de rua”. Segundo Mario Bolognesi, em sua vasta pesquisa sobre o circo, os palhaços e o circo-teatro em seu livro *Palhaços* (2003), nos anos 1970:

O contato ininterrupto que os circenses estabeleceram com o teatro e seus artistas possibilitou o desenvolvimento de uma modalidade de espetáculo diferenciada: o circo-teatro. Se as cidades brasileiras, especialmente as do interior do país, ansiavam pela representação teatral, durante longo período coube ao circo a satisfação desse desejo (Bolognesi, 2003, p. 51).

Em detrimento dos grandes circos que trabalhavam com números de atrações, os circos pequenos apresentavam uma mescla de artes do circo com peças de teatro e *shows* de cantores de sucesso. Era uma espécie de “centro de atividades culturais”, que acontecia em localidades onde não possuíam espaços e iniciativas para atividades de arte e cultura. O teatro de rua se encontra nessa mesma configuração: muitas vezes, é a única atividade cultural que chega a determinadas cidades do interior e a bairros periféricos de grandes cidades e capitais do país. Por isso, *O Dilema do Paciente* mescla⁶² o circo, o teatro e a rua.

62. “O palhaço de circo [nos últimos anos do século XVIII e nas cinco primeiras décadas do século XIX] foi considerado um personagem cômico novo porque a ele foi permitido mesclar o palhaço de tablado de feira; os diferentes tipos de criados da *Commedia dell'Arte*; as cenas tradicionais do *clown* inglês; o *clown* da pantomima e o *jester* shakespeariano. [...] Muitas companhias de artistas de feiras apresentavam um tipo de humor que mesclava as cenas da *Commedia dell'Arte* com a peripécia dos dançarinos de corda e dos saltadores acrobáticos. Incorporados ao espetáculo circense, esses artistas tinham o preparo físico, a capacidade histriônica e o domínio de uma imensa tradição de cenas, truques e *gags* para realizar os números de paródias cômicas que logo viraram uma tradição circense” (Castro, 2005, p. 60, grifo nosso).

A GÊNESE DO DILEMA

Como puderam ver na primeira parte deste material, em vinte e dois anos de trabalho continuado, o Grupo Manjerição criou espetáculos em que a dramaturgia se configurou como política e engajada em causas sociais, desenvolvida como alternativa na construção de uma consciência crítica. Seus espetáculos e intervenções cênicas em ruas, praças, feiras, sindicatos, associações e comunidades periféricas buscam expor brechas, falhas estruturais no *status quo*, na busca de romper o jogo ideológico de uma sociedade capitalista. Talvez essa postura tenha contribuído para que o grupo jamais tenha sido contemplado com algum edital na área da criação de espetáculos, dentre os tantos em que se inscreveu nestas duas décadas.

Se a proposta do Manjerição é de um teatro engajado que confronta o sistema vigente e busca, por meio da relação entre ator e espectador, criar momentos de reflexão e ação, a dramaturgia que escrevi para o grupo não poderia fugir dessa proposição. Nesse sentido, *O Dilema do Paciente* se tornou um dos trabalhos mais engajados e talvez o mais crítico do grupo, pois o cerne principal da história aborda a saúde pública e privada quando ambas haviam alcançado níveis extremos de negligência no atendimento da população. Esta, por sua vez, revoltava-se contra a negligência do Estado, na segunda metade da década de 1990, durante o período de governo do Presidente Fernando Henrique Cardoso, que chefiou o país por dois mandatos, de 1º de janeiro de 1995 a 1º de janeiro de 2003. Infelizmente, fomos testemunhas vivas desta história.

Ainda no final da década de 1990, quando o Grupo Manjerição foi criado, alguns de seus integrantes haviam passado por situações árduas de espera em filas quilométricas formadas em plena madrugada em postos de saúde, durante um rigoroso inverno gaúcho. Muitas vezes, as fichas de atendimento acabavam até mesmo antes da chegada da pessoa na fila, devido à falta de médicos, e, quando conseguiam ser atendidas em consultas, não havia remédio gratuito nas farmácias populares dos postos e hospitais. Além disso, alguns médicos indicavam aos pacientes outros médicos fora do sistema de atendimento público. Havia um verdadeiro caos na saúde quando o Grupo Manjerição se reuniu para definir o tema de seu espetáculo de rua.

Um dos postos de saúde que mais apresentava déficit de funcionários, médicos, remédios e sucateamento das estruturas era o posto da Vila do IAPI. Tempos depois realizamos nesse posto, às cinco horas da manhã, uma das primeiras apresentações do espetáculo para uma imensa fila de pessoas que aguardavam a distribuição de fichas para atendimento médico.

Essa passagem na história inicial do grupo encontra semelhança nos processos criativos das entradas⁶³ de palhaços que o historiador francês Tristan Rémy, um dos mais representativos pesquisadores e estudiosos do circo e da arte *clownesca*, expõe no seu livro *Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown*.

A vida dos artistas de circo se reflete na entrada *clownesca*. O picadeiro é um espelho deformante de uma verdade de todos os dias. A entrada *O restaurante*, na qual vemos o clown sofrer à mesa muitos insultos e golpes, evoca com verossimilhança a recepção que recebiam os saltimbancos nas pensões quando eles ali chegavam sem avisar. Outra entrada, *O barbeiro*, mostra as vergonhas pelas quais passam os saltimbancos: o cliente, cujo rosto foi todo lambuzado com um pincel de colar cartazes, que teve o cabelo mal cortado e a pele machucada, recebe um balde de água na cabeça (Rémy, 2016, p. 26).

Atentos ao processo histórico, os palhaços do Manjerição foram profundamente inspirados pelo seu maior incômodo naquele momento: as questões ligadas à saúde. Assim teve início nossa criação.

O tema central da dramaturgia *O Dilema do Paciente* mostra as peripécias de um cidadão em busca de solução para um problema de saúde que vem enfrentando. Após uma série de situações conflitantes, ele não suporta mais tanto desprezo e descaso social e, então, denuncia em praça pública as entidades responsáveis pela precarização da saúde pública e privada no Brasil.

A gênese da dramaturgia e do espetáculo foi realizada entre os anos de 1999 e 2001. O grupo, novo naquele período, trabalhava na criação de dois

63. De acordo com Mattos e Gonzalez, “A entrada é uma cena cômica curta e dialogada, interpretada pelo clown branco e por um ou mais augustos. Ocasionalmente tem como parceiro *Monsieur Loyal*, diretor do picadeiro e representante da direção. Uma das denominações que recebe no Brasil é entrada circense” (2016, p. 11).

espetáculos, e utilizou o texto como um meio para realizar experimentações na rua. Tendo em vista que todo grupo é “porto” e não “cidade”, as pessoas têm liberdade para chegar e partir; e, sem a obrigação de permanecer por muito tempo, a saída de alguns artistas do elenco e do grupo levou a que realizássemos poucas apresentações do trabalho. Mas ele foi retomado oficialmente no ano de 2008, quando o grupo completou 10 anos de atividades.

Neste período, adicto a filmes antigos de comédia e *nonsense*, eu havia assistido a parte da obra cinematográfica dos Irmãos Marx⁶⁴ e revisto alguns filmes de Federico Fellini⁶⁵, de quem sou fã há décadas. Durante minhas pesquisas, encontrei uma pasta avulsa numa prateleira empoeirada de partituras musicais na biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, com nomes de textos teatrais. Curioso, peguei e abri a pasta, em que havia algumas cópias xerográficas grampeadas. Entre elas havia um texto teatral de poucas páginas, de autoria de Groucho Marx (1890-1977). Eram folhas avulsas de um exemplar dos *Cadernos de Teatro* (1987)⁶⁶.

Nos anos 1990 ainda não havia acesso em massa à *internet*, e cabia ao pesquisador garimpar materiais em bibliotecas, livrarias e sebos. Os *Cadernos de Teatro* publicavam algumas dramaturgias curtas. Encontrei outros textos dos Irmãos Marx, e um deles chamou minha atenção. Naquele momento, vislumbrei a possibilidade de fazer uma mescla do seu conteúdo com o que estávamos desenvolvendo no Grupo Manjerição.

Segundo o pesquisador, tradutor e professor José Ronaldo Faleiro (2002), em seu artigo “Os Cadernos de Teatro e a descentralização do saber teatral”, para a criação dos *Cadernos de Teatro*, Maria Clara Machado se inspirou nos *Cahiers d’Art Dramatique* (Cadernos de Arte Dramática), publicados entre 1945 e 1950 por Léon Chancerel, fundador da Associação Centro Dramático de Paris (Faleiro, 2002, p. 50).

64. Os Irmãos Marx era um grupo de irmãos comediantes, nascidos em Nova York, que fez sucesso no teatro, cinema e televisão até o final dos anos 1960.

65. Federico Fellini (1920-1993) foi diretor e roteirista de cinema italiano. Filmes em questão: *A Estrada da Vida* (1954), *Os Palhaços* (1971).

66. Nunca encontrei o original deste número dos *Cadernos de Teatro* na biblioteca, e muito menos sei onde foi parar a cópia que fiz na ocasião. “Mistério!”, diria algum personagem de Shakespeare. O primeiro exemplar dos *Cadernos de Teatro* foi publicado em 1956, e seu último número até o momento, o 178, data de outubro, novembro e dezembro de 2007.

Além dos exercícios práticos (voz, corpo, improvisação), para o ator, os Cadernos publicam os testemunhos de atores e textos teóricos sobre o seu ofício. O que ressalta dessas colaborações é uma ideia de dinamismo, de textos acessíveis e agradáveis, dando vontade de buscar, de ler, de “ir além”. Esses cadernos podem, aliás, ser lidos em vários níveis. Nas grandes cidades, as pessoas interessadas encontrarão neles um ponto de partida para descobrir e continuar a procurar (Faleiro, 2002, p. 52-53).

Com essa situação, se identifica este escriba: nos *Cadernos de Teatro* eu, em uma grande cidade como Porto Alegre, encontrei um texto que possibilitou descobrir e criar dramaturgia, e que aqui se tornou material de reflexão. Quicá também possa, um dia, inspirar novas criações.

Assim, a partir de um dos *Cadernos de Teatro* encontrado por acaso, um texto que aborda uma consulta médica bastou para que eu adaptasse sua narrativa para o contexto da precariedade da saúde pública brasileira daquele período. Aos poucos, enxertei elementos da estética circense ao mesmo tempo que buscava a comédia *nonsense* em que atuavam os irmãos Marx, assim como alguns personagens do cineasta italiano Federico Fellini. Dessa maneira, e me valendo do conhecimento das estruturas de entradas de palhaços, criei o texto da peça *O Dilema do Paciente*, que versa sobre a vida de um palhaço de circo que em plena execução de um número de palhaços, descobre que está cheio de manchas azuis. Esse é o estopim para uma série de estripulias, no circo e em consultórios médicos.

Quando retomamos o espetáculo em 2008, em função do aniversário do grupo, realizamos algumas mudanças quando já tínhamos mais maturidade, construída em uma década de envolvimento com o universo da palhaçaria⁶⁷.

67. Palhaçaria é um termo muito usado atualmente por quem pratica as cenas de palhaços e palhaças, conhecidas como “entradas” e “reprises”.

Sair de casa ou da rua onde morávamos para ir ver o circo sozinho me era proibido em certa época, pois o circo podia “pegar” as crianças e dar como alimento para os animais carnívoros; ou podíamos ser levados, raptados pelo circo. Tais crendices eram usadas também para que as crianças temessem os ciganos. A pesquisadora Alice Viveiros de Castro afirma, em seu livro *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*, que “sempre houve ligação dos ciganos com o circo. No Brasil, nos Setecentos, há registros de padres reclamando dos ciganos que usavam estruturas parecidas com as do circo de pau fincado” (2005, p. 46).

A gente ouvia essas histórias e os temores dos mais velhos da família e pensava: por que os palhaços iriam raptar crianças, se eles eram muito engraçados e legais? Onde nos colocariam naquele circo tão pequeno? Este mistério aguçava mais ainda a curiosidade, e seguíamos correndo para o campinho de grama e chão batido para jogar futebol e espiar dentro do pequeno circo de lona furada que ocupava parte dos limites da área de jogo. Procurávamos sempre os “paiãos”, como dizíamos em tom de brincadeira.

Há diversos estudos que buscam explicações para a origem da palavra “palhaço”. Alice Viveiros de Castro vai dizer que a origem vem da palavra inglesa *clown*, “derivada de *colonus* e *clod*, palavras de origem latina que designam os que cultivam a terra, a mesma origem da palavra portuguesa *colono*. *Clown* é o camponês rústico, um roceiro, um simples, um estúpido caipira” (2005, p. 51). Já Cláudio Thebas, que define o palhaço como um “colchão ambulante”, explica a origem da palavra da seguinte forma:

A palavra “palhaço” vem do italiano *paglia*, “palha” em português. É que muito tempo atrás, a roupa da maioria dos palhaços era feita do mesmo tecido grosso e listrado dos colchões. Essa roupa era afogada em algumas partes, para proteger o corpo nos tombos, e os palhaços ficavam parecendo mesmo colchões ambulantes! Como naquela época o recheio dos colchões era feito de palha, quem recheava aquela roupa era chamado assim, de palhaço (Thebas, 2005, p. 12).

Por certo, podemos notar o quanto até os dias atuais ainda existem muitos “colchões ambulantes” por aí. O próprio Grupo Manjeriço carrega os seus colchões nos figurinos. Sabendo deste dado histórico, posso afirmar

que o maior elogio que recebemos sobre nossos figurinos de *O Dilema do Paciente* foi dado pelo figurinista, bonequeiro e professor Anibal Pacha (UFPA), quando estávamos num festival de teatro de rua, em Porto Velho (RO). Sentado numa pedra olhando para os palhaços figurinados e prontos para o início do cortejo e apresentação, ele falou: “Mas que coisa linda! Passou uma festa natalina por aqui, vocês devem ter aproveitado muito as ofertas de tecidos!”. De fato, éramos três “colchões ambulantes”, com nosso figurino colorido lembrando as combinações das cores natalinas, confeccionados com tecidos para lençóis, toalhas de mesa, cortinas, capas de sofás e enfeites de decorações festivas, de natal e carnaval; e adquiridos em ofertas no período dessas festividades.

O professor Mário Bolognesi, no seu livro *Palhaços* (2003), um dos frutos de sua intensa pesquisa sobre os palhaços brasileiros, vai mencionar que nas cenas de palhaçaria existem dois palhaços principais, uma dupla cômica, duas forças em trabalho, na busca da comicidade e do riso do público: o Branco e o Augusto. Estes não são nomes próprios, e sim características ou qualidades que cumprem certas funções nas cenas, constituindo uma estrutura de diálogo falado ou por pantomima em que um comanda e o outro realiza. Uma espécie de jogo de empregado e patrão que raras vezes inverte a situação. O Branco, por conta do seu rosto “enfarinhado”⁶⁸, é mais sisudo, controlador e “mandão”, uma espécie de mestre do jogo; e o seu contrário, o Augusto, é o siderado, o bobo, o brincalhão que se atrapalha constantemente.

O plural *Clowns* é usado para designar a dupla cômica. No Brasil, no meio circense, é comum ouvir-se o termo *crom* em referência àquele palhaço que tem a função de *partner*, ou de palhaço secundário. É ele quem opera como contraponto preparatório as piadas e *gags* do palhaço principal. Ele também é chamado de *escada* (Bolognesi, 2003, p. 62).

68. “A tradição do cômico com o rosto branco de farinha ou preto de carvão (carvoeiros) já era sucesso na França desde os tempos do famoso trio cômico do Hotel Bourgogne: Gros Guillaume, Gaultier Garguille e Turlupin (final do século XVI, início do século XVII) ficaram conhecidos por suas cenas de padeiros, em que terminavam sempre com a cara enfarinhada, jogando farinha uns nos outros. Foi a partir deles que surgiu outro nome para os cômicos de caras brancas: *enfariné* (enfarinhados)” (Castro, 2005, p. 59).

Essa dupla vive um jogo constante em cena, desempenhando as funções de dominador e dominado. No entanto, essa determinação não foi sempre assim: teve seu início somente na segunda metade do século XIX, pois até então este jogo de enganador e enganado, esperto e ingênuo, ocorria “alternando-se entre um e outro segundo as circunstâncias e a relação que se estabelecia entre eles: em dado momento, o vencedor era um, em outro momento, era o outro” (Mattos; Gonzalez, 2016, p. 233). Fatos históricos como este me serviram na construção da dramaturgia de *O Dilema do Paciente*, como veremos a seguir.

A DRAMATURGIA E O CIRCO-TEATRO DE RUA

Das três dramaturgias aqui abordadas, a adaptação de *O Dilema do Paciente* foi a mais fluida, porque já estava anteriormente constituída como um texto dramático; tanto sua estrutura em forma de diálogos quanto sua temática, abordando a questão da saúde, o que facilitou o trabalho inicial.

No original — texto curto, de duas páginas —, o enredo se desenvolve num consultório durante um atendimento médico. O paciente chega para a consulta com um problema de saúde, que o médico, por sua vez, finge ser algo grave e tenta convencer o paciente a agendar várias consultas. A exploração econômica é a tônica da relação entre um médico particular e seu cliente: eis o cerne da narrativa. Mas, ainda que a trama principal fosse próxima do que desejávamos, foi preciso adaptar: recriar a cena da consulta, assim como criar novas cenas e personagens; e havia três artistas disponíveis para a montagem de um texto cujo original possui apenas dois personagens.

De posse das duas folhas do texto dos Irmãos Marx, comecei a estruturar um esqueleto do que eu desejava. Na linha da Camelôurgia, o camelo-turgo elabora uma sequência de forma que o transeunte em pouco tempo possa assistir uma cena, ou quadro, pensando também numa dramaturgia mosaica; por exemplo, uma cena dos doutores em *O Dilema do Paciente* que em si mesma fizesse o público entender o tema do espetáculo e o “fisgasse” para seguir assistindo. Em meu próprio método de escrita, no início vou planejando uma espécie de *canovaccio* da *Commedia dell'Arte* (um roteiro

do que é essencial para a encenação acontecer), dividindo em parágrafos os conflitos centrais na trama. No caso de *O Dilema do Paciente*, tínhamos os “nós dramáticos”: aqueles momentos em que os problemas se acumulam e que até o final será preciso desatar/resolver. Fui criando cenas/quadros que apresentei como proposta para os atores experimentarem. A minha intenção foi que a relação colaborativa entre dramaturgo-cameloturgo-cenopoeta, atores e público ocasionasse algumas soluções e fizesse surgir novas ideias para a trama, originalmente muito curta.

Pedi aos atores que memorizassem a ideia central das cenas/quadros sem intenção alguma de relacionar a fábula e a vivência dos atores no espaço aberto da rua. Mais exatamente, o espaço era o Parque Farroupilha, conhecido também como Parque da Redenção, em Porto Alegre. A tarefa era estabelecer um diálogo com as pessoas e os animais na rua, como se estivessem dialogando em cena entre personagens. Solicitei que não fugissem do tema da saúde e que colhessem novas ideias baseadas nas experiências deles. Limitamos em dois quilômetros o espaço para as intervenções e definimos um tempo de duas horas para todo o acontecimento e o ponto de encontro final. Realizamos esta experiência três vezes, ou seja, é uma dramaturgia para teatro de rua feita *in loco* num dos parques mais movimentados da capital gaúcha. À medida que experimentávamos, mais os atores dominavam o núcleo central de cada cena. Aos poucos, as cenas ganhavam estrutura. Na última atividade, que durou quase quatro horas, já havíamos definido os enlacs entre os principais momentos; e havia surgido uma quarta cena.

Na primeira cena, o Paciente descobre o problema de saúde e toma a atitude de procurar um médico. Na segunda, a primeira consulta, uma Médica desdenha o Paciente, alegando que seu problema não é de sua especialidade; mas mesmo assim atende e não resolve o problema, indicando depois outro Médico para que o Paciente o consulte. Na terceira, a segunda consulta, o Médico especialista atente o Paciente, mas durante a consulta aplica um golpe: solicita que o Paciente volte mais vezes. Na quarta, após as consultas sem resultado para o mal que atormenta o Paciente, ele, no ápice do stress e da indignação, toma uma atitude.

Quando definimos que a estética da montagem do texto seria circense, a referência estabeleceu-se na dupla de palhaços, o Branco e o Augusto.

Na estrutura de cenas, a tônica era o trabalho de fazer “escada” um para o outro. No entanto, desta vez eu tinha em mãos o texto já ampliado, com três personagens: o Paciente, um Doutor e uma Doutora. Então, estabeleci um jogo de revezamento das entradas e das situações-cenas do texto, entre o Paciente e os Doutores; mas, algo não estava dando certo. Realizamos em torno de dez experimentações-apresentações e reservamos a proposta de montagem enquanto criávamos outros dois espetáculos.

Passados nove anos, um ano antes de comemorarmos dez anos de Grupo Manjeriçã, resolvemos retomar a primeira peça da história do grupo. Com mais experiência e conhecimento sobre a palhaçaria, pude entender melhor os problemas que tivemos anteriormente. Nos ensaios de retomada, percebemos que estávamos realizando um espetáculo cuja dramaturgia, estruturada em quatro entradas, não alcançava a potência que desejávamos. Precisávamos de um elemento catalisador no início da encenação, sendo que comumente as apresentações do grupo eram precedidas por um cortejo em que tocávamos instrumentos de percussão. Depois, era formada uma roda, e entrávamos direto na cena do Palhaço que se descobria azul no meio da roda-picadeiro. Algo faltava entre o cortejo e o disparate do Paciente azul. Então, tivemos a ideia de criar “reprises”, que denominamos de “números circenses”.

Recordo que era comum no final dos anos 1970, quando um circo chegava à cidade ou à minha comunidade, que um carro de som divulgasse as atrações à frente de uma carreta constituída por caminhões cujas carrocerias mostravam atrações circenses: animais, trapezistas, mágicos, acrobatas e palhaços. Todos acenavam enquanto os motoqueiros do Globo da Morte⁶⁹, vestidos a caráter, aceleravam e buzonavam em volta da frota circense. Às vezes a caravana parava num cruzamento onde alguns artistas executavam partes de suas apresentações e, a seguir, os palhaços faziam alguma paródia dessas exibições. Essas paródias realizadas pelos palhaços são chamadas de reprises. Segundo o pesquisador Mario Bolognesi, “a atração circense

69. O número do Globo da Morte consiste na realização de manobras arriscadas como motocicletas de dois ou mais motoqueiros dentro de uma estrutura de aço em forma de globo. Já presenciei um número com cinco participantes, sendo quatro motoqueiros e uma pessoa em pé no meio do globo.

estaria sendo reprisada às avessas. A participação dos palhaços, assim, seria uma espécie de intervalo cômico entre duas atrações sérias” (2003, p. 103).

No Grupo Manjerição, partimos para a estruturação de reprises entre o cortejo do nosso espetáculo e o momento em que o palhaço Paciente dá início à primeira das quatro entradas que tínhamos da primeira versão da dramaturgia. As reprises são anunciadas pelo Apresentador como números circenses inéditos:

[APRESENTADOR]

Senhoras e senhores, crianças e “crianços”, cachorros e demais seres aqui presentes, é com grande orgulho que estamos aqui nesta cidade. O Grande Circo Teatral Manjerição irá apresentar os seus números circenses nunca vistos antes nesta cidade. Vocês assistirão hoje: Zuleica Peludiskaya, a mulher barbada, diretamente da Tchecoslováquia. Teremos também Natasha Macarrone, a mulher mais maleável do mundo. Teremos Herculino, o homem mais forte do local; também os incríveis palhaços acrobatas e muito mais.

No processo de criação, preparamos uma quantidade de paródias de atrações circenses transformadas em reprises. Experimentamos exaustivamente aquelas que mais condiziam com o tema do espetáculo e escolhemos as que se adequavam com a quantidade de palhaços que tínhamos, pois era preciso que um de nós ficasse de fora das cenas a fim de tocar os instrumentos. Em tempo: com a saída de um ator que participou das primeiras experimentações do texto eu, que obviamente acompanhei todo o processo, entrei na formação nova e passei a desempenhar mais uma função: a de ator-palhaço.

Isto demonstra a realidade de uma trupe de palhaços, a brincar com a própria vida. Com tantas funções, ganhei mais uma: a de Apresentador, a autoridade máxima, o chefe da trupe; como um “Monsenhor Loyal”, que é “o dono do circo, que equivale, para a banda dos bufões, à sociedade, ou seja, o elemento externo que traz constrangimento para ambos os tipos” (Burnier, 2009, p. 216).

Em *O Dilema do Paciente*, o Apresentador coordena as atividades da roda: decide quando uma atração deve entrar e sair de cena. Ele define quando um palhaço tem que acelerar o ritmo da atividade, também chama

a atenção dos técnicos, fala com a plateia ou assessora a produção externa à apresentação. Logo, o Apresentador passou a ser uma figura central na organização do espetáculo. Por consequência, era o que mais ficava fora de cenas e tocava os instrumentos.

Mas por que estou fazendo referências às situações de cena do espetáculo, de desencadeamento de ações de personagens, de reminiscências da vida, de experiências na rua, de materiais do espetáculo, e não da escrita do texto dramático? A questão é que, até onde temos conhecimento, a dramaturgia do palhaço ou do circo, ou clownesca, surge dos desdobramentos das entradas circenses. As entradas são cenas curtas de até vinte minutos que tomaram a forma de comédia curta, semelhantes aos *canovacci* da *Commedia dell'Arte* — que se constituem de roteiros resumidos em que mostram os principais momentos da encenação ou do jogo de cena, sendo que os cômicos *dell'Arte* possuíam vasto repertório de situações. A diferença desses para os *clowns* é que os circenses não escreviam roteiros, e sim “os mantiveram na memória oral, transmitindo de geração em geração” (Bolognesi, 2003, p. 104).

Duas outras possibilidades da escassez de roteiros, textos, dramaturgias clownescas, conforme pesquisas de Tristan Rémy, são

Possivelmente porque os *clowns* não queriam deixar um registro que pudesse ser utilizado. Essa desconfiança, bem compreensível em uma corporação onde o plágio é a regra, acrescentava-se à falta de instrução. Durante muito tempo, as famílias circenses negligenciaram a ida regular à escola (Rémy, 2016, p. 29).

Apesar de estes contextos terem dificultado maiores registros, alguns textos chegaram até nós, seja por meio de novas descobertas em arquivos pessoais e bibliotecas, seja por publicações de compilações de cenas cômicas, entradas e reprises. Essas descobertas foram realizadas por pesquisadores como o francês Tristan Rémy, que compilou escritos esparsos e transcreveu enredos populares da Europa; e o brasileiro Mário Bolognesi, que circulou pelo Brasil entrevistando e assistindo apresentações de cenas de palhaços, documentou todo o material e o publicou em livros. Estas são pesquisas que comprovam que a dramaturgia do palhaço tem concretude e se realiza quando desenvolvida em cena.

No exemplo do apresentador que desempenhei, os palhaços nas reprises falam o mínimo possível: deixam ao Apresentador “Monsenhor Loyal” narrar os acontecimentos. Como um cameloturgo, ele vai estabelecendo o tempo da função na roda, dando ênfases nos movimentos e criando atmosferas de suspense antes do final de cada número.

Na dramaturgia de *O Dilema do Paciente*, as reprises do início na encenação, quando transcritas com suas indicações, parecem breves; mas, quando levadas à cena, são necessários entre vinte a trinta minutos para sua execução. Elas encontram eco na estrutura da Camelôurgia e podem levar mais tempo, dependendo do envolvimento dos espectadores que participam de alguma forma de todas elas. Vejamos no exemplo da cena da mulher barbada:

[APRESENTADOR]

E agora, com vocês, sucesso absoluto em três cidades

(citar o nome de três cidades vizinhas).

Atenção, uma salva de palmas para Zuleica Peludiskaya

(música para a demonstração. Ela executa uma dança.

Após, se encanta com um homem da plateia,

lhe entrega metade de um coração de papel e depois sai.)

Muito bem! Muito bem! O amor está no ar.

Nota-se que o que optei por transcrever do processo de criação no registro escrito (o que podemos chamar de processo colaborativo) foi a síntese da cena. O que vemos citado no texto é: uma personagem entra, dança e sai. No entanto, na concretização da cena da Zuleica Peludiskaya — cujo nome é uma paródia aos nomes russos e à sua condição de barbuda —, acontece uma série de improvisos da atriz Anelise Camargo: ela mostra a barba para todos na roda, faz comparações e elogios de beleza com outras mulheres e homens, se enamora de alguém. Ela executa uma dança que muda conforme a palhaçatriz desejar — seja uma dança de cossacos, seja um balé ou jazz contemporâneo: tudo ao sabor do momento, da cidade e do contexto geral.

Após a dança, o Apresentador, na sua função de chefiar o tempo e as pessoas do circo-teatro, agradece e indica a saída. Mas Zuleica se recusa a sair, corre e abraça ou pula no colo da pessoa por quem ficou enamorada. É solicitada a sair novamente, pois o circo deve seguir viagem pelo mundo; então, ela

pega um coração feito de papel, parte-o ao meio e deixa uma metade com a pessoa do público por quem se enamorou. Então sai, saltitante de amores.

Em seus estudos sobre a dramaturgia do *clown*, Tristan Rémy mostra que as entradas

quando escritas não são consideradas por suas qualidades literárias — elas nunca alcançarão esta dignidade —, julgam-se elas somente pelo ponto de vista técnico, mas sabemos que sua qualidade depende do *clown*, de sua eficácia cômica e de seu poder de sugestão. Chegar com as mãos no bolso e trabalhar com “nada” é a lei do circo. Cenários e painéis são superficiais. É certo que o figurino é o cenário do *clown* (Rémy, 2016, p. 20).

Portanto, a cena escrita na dramaturgia não abarca todo o domínio da cena executada pela palhaçatriz Anelise Camargo: é justamente a reprise que ganha potência com a sua exibição, conforme suas estratégias, conhecimentos, domínio técnico e de improvisação, e seu trabalho corporal e relacional com o público na rua. Não poderia o dramaturgo ter a pretensão de colocar no papel toda esta *mise en scène* que é recriada em cada apresentação.

Outro fator relevante na transposição do ato criador para a dramaturgia escrita é o trabalho com o ridículo. A palavra ridículo “vem do latim *ridiculus*, que significa ser risível” (Thebas, 2005, p. 20). Na cena de *O Dilema do Paciente* a seguir, o farsesco e o ridículo são expostos:

[APRESENTADOR]

E agora, com vocês, aquele que é adorado por muitos. Com vocês, O Maravilhoso, O Surpreendente... Herculino, o homem mais forte deste local! Uma salva de palmas. Como podem ver, Herculino tem o dom da força extrema. E agora ele irá vos apresentar um levantamento de peso, quatro toneladas num peido só! Atenção, concentração, lá vai! (eram falsos os pesos, e o apresentador baixa-lhe a calça, onde se vê um grande coração na cueca).

Quando o nosso ridículo se revela, geralmente “morremos” de vergonha pela exposição. Nessa mesma situação, o palhaço não vê problemas, pois ele quer agradecer ao público: com o objetivo de fazer rir e de ser amado e

aplaudido, ele se expõe de todas as maneiras. Ele cria as *gags*, os números, buscando uma situação de ridículo, seja imitando alguém, seja ampliando e expondo defeitos e trapalhadas. De acordo com Bolognesi, os circenses estruturam seus palhaços tendo “em vista um certo perfil psicológico e físico, com apoio da subjetividade e das características corporais do ator” (2003, p. 179).

No desenrolar de uma cena do Herculino, acontece um momento peculiar que não está transcrito no texto, pois é uma das situações de exposição do cômico na criação da sua *gag* pessoal. O ator Samir Jaime teve um câncer no peito, ao lado do coração. Na cirurgia para retirada do tumor, foi extraído um pedaço de um dos ossos, o que resultou em um buraco em sua caixa torácica, onde somente a pele protege a área e, em decorrência disso se consegue ver o coração pulsando sob a pele do ator. Na cena do “homem mais forte do local”, o ator veste uma regata que deixa visíveis as batidas do seu coração. Samir Jaime chama a atenção das pessoas para o coração e executa uma respiração como se estivesse ofegante. Todos veem seu coração batendo na pele do peito como se quisesse saltar. No espetáculo circense, é também nas singularidades do “corpo que o artista mostra a sua potencialidade” (Bolognesi, 2003, p. 45).

Como já foi dito, *O Dilema do Paciente* expõe por meio da palhaçaria o ridículo das estruturas ligadas à saúde pública e privada. Por seu caráter sociopolítico, de crítica aberta a uma questão específica de um serviço crucial para toda a sociedade, a peça se tornou nosso trabalho mais político. Para Bolognesi (2003), por conta de suas características de zombaria descompromissada, os palhaços usam a liberdade como forma de existência-resistência. Por isso, têm entre suas tarefas criticar as instâncias de poder por meio de suas traquinagens, palhaçarias, ridicularizações:

Cabem-lhes a tarefa de ridicularizar as estruturas sociais e familiares, as autoridades, hierarquias e ordens diversas, em uma espécie de compensação revigorada da submissão, de apaziguamento das dores e dos constrangimentos, enfim, um momento de suspensão da reificação dominante. É a voz da antiordem e do caos, compensatória da ordem, sem a qual não haveria razão de existir (Bolognesi, 2003, p. 172-173).

O palhaço de rua engajado nas causas sociais, que mantém a tônica de luta presente — por exemplo, quando o Grupo Manjericão falou da fome e da sobrevivência desde suas origens —, sustenta a verve de resistência: ele questiona a ordem social que se instaura nas ruas e noutros espaços que visam ao lucro de capital. Em outras palavras, como disse Ana Elvira Wu: “Na rua, nas praças, na escola, nos hospitais, o *clown* torna-se um habitante necessário ao meio. Quanto mais o envoltório social é tensionado, tanto mais os *clowns* aparecem no mundo” (2019, p. 23). Para o Manjericão, é luta e resistência permanente, quanto maior for a precarização dos incentivos culturais, mais nos incentivamos, mais nos unimos aos movimentos e fortalecemos, mais circulamos com os palhaços por festivais e mostras de teatro e circo pelo país.

Retomando a respeito da escrita, destaco a seguir dois momentos da dramaturgia que demonstram a situação de engodo e negligência na postura de dois “profissionais” da medicina. No primeiro, é de forma tranquila que a Doutora realiza um atendimento ineficiente e tem o descaramento de indicar outro atendimento em local privado:

[DOUTORA]

Acho que vai ser necessário proceder a alguns testes para descobrir o que você deve evitar.

[PACIENTE]

Eu já sei o que eu devo evitar, doutora. Vou começar pela Senhora.

[DOUTORA]

Tudo bem, tudo bem, vou fingir que não ouvi esta. O nome do especialista é Doutor Hugo Nervalgina. Ele é o maior especialista em alergia vivo no mundo.

[PACIENTE]

Não pensava mesmo em consultar com um médico morto. Dizem que dá azar desgraçado.

[DOUTORA]

Bobagem, isso é superstição deste povinho desinformado. E não se esqueça de dizer que fui eu que o recomendei.

[PACIENTE]

(*Saindo*) Ahã! Não quer perder os dez por cento, hein, esperta!

[DOUTORA]

(*Dando de ombros e saindo*) Tudo bem, tudo bem. Os meus diplomas garantem a minha idoneidade! E passar bem!

A Doutora realiza a consulta, em órgão público, ganha seu salário por mais uma consulta sem diagnóstico e encaminha o Paciente visando mais lucro com os 10% da comissão por indicação.

A cena seguinte no consultório particular do Dr. Hugo Nervalgina⁷⁰ apresenta outro momento de “pilantragem” de um médico:

[PACIENTE]

Meu Deus! Estou sofrendo de um caso grave de análise combinatória! Agora... desculpe a franqueza, doutor Hugo Nervalgina, mas quanto o senhor cobra por consulta?

[NERVALGINA]

Bom, meu preço por consulta é popular, apenas 100 reais. Mas como o senhor terá de vir aqui diariamente por um mês, sou filantrópico, eu posso fazer por 70 reais cada consulta.

[PACIENTE]

[...] mas um momentinho! Vamos supor que lá pelo terceiro dia, a gente descubra a causa do que fez mal. Para que eu vou precisar vir aqui o resto do mês?

[NERVALGINA]

Não se preocupe com isso. Um mês é até pouco. O senhor não faz ideia do número de coisas que dão alergia hoje em dia. É tanto alimento transgênico... Tem o *Aedes Aegypti*....

[PACIENTE]

Bem neste caso, eu agradeço. Mas a partir de amanhã quando me perguntarem (*encenando*) “Como vai Zeca?”, vou dizer “Ah, tudo azul!”

[NERVALGINA]

Então quer dizer que o senhor não fará o tratamento?

70. O sobrenome do doutor é uma mescla da palavra “nervoso” com o nome de medicamentos populares como *Neosaldina*, utilizados para amenizar as dores na cabeça. Também outra proposta foi que lembrasse o nome do medicamento *Novalgina*, que contém a *Dipirona*, com substâncias proibidas em muitos países, pelos efeitos nocivos que podem causar no sangue. No Brasil, é encontrada em muitos medicamentos. Ou seja, na dramaturgia seria um médico indesejado, a ser retirado de sua função.

[PACIENTE]

Não. Já basta ter de sustentar dois filhos, dois psicólogos, um circo, um pediatra, um elefante, um dentista e agora um alergista. De qualquer modo, obrigado. Nunca mais vou convidar minhas tias pra jantar!
(O médico corre atrás fazendo propostas de descontos e seguro de vida)

[NERVALGINA]

Espere um momento! Eu tenho aqui um plano de saúde *Plus* que lhe garante sua hospitalização em caso de um infarto do miocárdio devido a uma necrose dum tecido cardíaco...

(Cai o Doutor, o paciente fica olhando e pergunta se tem um médico na plateia. Quando olha, o Doutor está fazendo gestos para o público, como se colocando dinheiro nos bolsos.)

Para finalizar minha amostragem da constituição do texto teatral (mesmo que o *zibaldone* que se avizinha traga mais algumas passagens), quero dizer que desempenhar a tripla função no processo de dramaturgia e encenação de *O Dilema do Paciente* foi tarefa árdua. Como dramaturgo, tive que desempenhar tanto a parte de estímulos, ideias e provocações textuais para as vivências e experimentações dos atores-palhaços na criação improvisada-colaborativa-compartilhada, como as funções de “coletador” e “definidor” do que seria registrado por escrito nesses textos. E, principalmente, me encarregar do não texto: aqueles elementos que compõem a “tessitura teatral posta na cena” (Cabral, 2017, p. 38) que, na dramaturgia circense, se multiplicam, “centuplicam”.

Do ponto de vista de minha participação como ator-palhaço e diretor, tudo isso gera uma dupla complexidade, cheia de envolvimento e afetos profundos de uma vida, ora felizes, ora não felizes. No entanto, a empreitada se torna tarefa prazerosa quando a gente faz o que gosta e em que acredita.

ZIBALDONE: A FICHA 1 E O IMPULSO CENTRÍFUGO DO OLHAR E DA ATENÇÃO

Esta parte tem como propósito discorrer sobre algumas fontes, inspirações, anotações, quiproquós e devaneios criativos na construção do texto teatral *O Dilema do Paciente*, com base no meu *zibaldone* e o que mais vier à memória. Como já assinalai, começo num espaço-tempo do “entre mundos” que nós artistas vivemos, onde e quando a arte imita a vida e a vida imita a arte, e nossas vivências com seus problemas e soluções entram na cena da palhaçaria.

Só quem foi parar numa fila de atendimento público de saúde um dia antes para conseguir ficha sabe da angústia que é não consegui-la. Entrar na fila é perceber que provavelmente será sua a ficha de número dez ou vinte, viver este dilema até o momento em que alguém fornece as fichas, entrar no saguão de espera e ouvir o médico, que diz: “Ficha 1: quem é a ficha 1?”. A vontade imediata, diante do silêncio no consultório, é de saltar na frente de todos e gritar: “Eu sou a ficha 1!”. Foi com base nessa situação recorrente para alguns integrantes do grupo que se criou uma cena em que esta situação é realizada propositalmente de uma forma diferente.

A ideia era fazer um escarcéu típico da palhaçaria, que iria ao limiar entre o ridículo e uma grande conquista. O ator criaria uma situação absurda, enquanto gritaria sem parar, até que ganhasse a atenção de todos e o Doutor lhe desse a ficha 1.

(Consultório do Dr. Hugo Nervalgina)

[PACIENTE]

(Olhando para o público da roda como se fosse uma fila para atendimento)

Bah! Mas que tanta gente pra consultar.

E isso que eu vim cedo pra fila.

[NERVALGINA]

(Entra cantando em grommelot)

Bem, bem, bem, vamos ao trabalho que há muitas vidas a serem salvas e um bolso, dois bolsos, três bolsos

que trazes pra mim... a serem preenchidos.

Vamos lá, ao início do começo desta gentinha a ser atendida: Ficha

1. Ficha 1. Quem é a Ficha 1?

[PACIENTE]

(Aos berros)

Eu! Sou Eu, sou Eu a ficha 1!

(Corre e faz algo absurdo para chamar a atenção)

[NERVALGINA]

Ok, ok, calma meu Senhor, tudo bem, serás a Ficha 1.

Vamos lá. Muito bem meu Senhor, diga, o que o traz aqui?

A estratégia de se produzir estardalhaço em cena é uma das formas que permite a convergência do “impulso centrífugo do olhar e da atenção” (Bolognesi, 2003, p. 54) que a rua provoca. No picadeiro dentro da lona do circo ou no palco do teatro fechado, existem estruturas — como diferentes níveis de altura para atuar, poltronas para o público se sentar comodamente, cortinas e bambolinas, e equipamentos como refletores de iluminação — que induzem o olhar do espectador para o artista em cena. Mas, no teatro de rua, geralmente não encontramos esses recursos, e se fazem necessárias outras artimanhas para conduzir o foco em meio a tantas interferências do espaço citadino da rua.

Recordo, de tantas situações “impagáveis” que o ator criou para essa cena, que as mais hilárias são aquelas de maior risco. Pois, quanto mais disperso o espectador, maior deve ser a confusão criada pelo Palhaço azul. Isso, com o passar do tempo, provocou a criação de uma designação para o Palhaço Berinjela: o palhaço *kamikaze*, pelas tantas vezes em que arriscou a própria pele. Houve diversas situações desse tipo, como a de escalar as paredes de um prédio em obras e ao ficar de pé na construção a cinco metros de altura a parede começou abruptamente a balançar. Ou pular de uma ponte alta e lidar com o barranco que desmoronou e o fez cair rolando até a água. Ou ainda subir sobre um conjunto de quatro orelhões telefônicos que começaram a trincar com o peso; correr até um trapiche e mergulhar numa lagoa, onde se atolou na lama; tentar pular um muro e derrubar parte dele; subir em árvores altas — numa delas, no Parque Farroupilha, ele ficou preso e precisou da ajuda de três pessoas do público para descer. Entre tantas outras.

Numa sequência de cenas, o palhaço vinha de fora da roda e criava formas de entrar nela: de bicicleta, moto, carro, carroça, carrinho de mão, *skate*, patinete ou fugindo de cachorros. Em todos estes momentos, somente o ator sabia o que iria aprontar; era um jogo e uma surpresa para todos os demais integrantes do grupo. Uma única vez que pensamos de fato que perderíamos

o ator em cena foi em maio de 2012, durante uma apresentação no II Festival Cena Aberta na cidade de Arcoverde, em Pernambuco.

Na ocasião, havia chovido muito e a apresentação aconteceu numa área coberta de um clube de piscinas. O espaço estava lotado com artistas do festival e muitas crianças de duas escolas locais. O Palhaço *kamikaze* gritou “Ficha 1” e correu “patinando” no piso molhado em direção às piscinas. Levou um tempo até chegar à borda da maior delas, pois tinha que atravessar por duas ou três grades de proteção com cercas de um metro de altura. Enquanto pulava as grades como numa corrida atlética de salto com barreiras, escorregou e gritou “Ficha 1”. Houve tempo suficiente para que eu, a atriz do grupo e alguns artistas nos olhássemos e entendêssemos que ele iria se jogar na água podre esverdeada da piscina maior e mais funda. Gritávamos em coro para que ele não fizesse isto; mas, era tarde demais.

O risco nas artes sempre existiu. Na seara do circo, o fator risco é um dos que mais “hipnotizam” o público. Para Philippe Goudard, em seu estudo a “Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado”,

Às vezes o risco é simbólico (a queda da bola do malabarista ou ainda o comportamento desequilibrado do *clown*), mas o risco que se corre na cena é, na maior parte do tempo, real e vital, colocando em causa a integridade física do artista. A vida é colocada em jogo na cena, e a morte — para ser conjurada? — é verdadeira e frequentemente convocada (Goudard, 2009, p. 25).

Mergulhado na perspectiva do risco do nosso ator-palhaço, depois do primeiro mergulho na água verde-musgo espumante, passaram-se segundos de tensão e três tentativas de sobreviver: foi-lhe necessário emergir três vezes até conseguir se agarrar a uma borda e subir para fora da piscina. O risco e a angústia com toda a celeuma geraram uma absurda atenção do olhar do público até o final da apresentação que eu jamais havia visto. A ponto de numa cena de solilóquio do palhaço, em que ele bebe veneno, se ouvir um sonoro “Ó” geral da plateia.

A música na arte circense e na rua tem muita importância. Sou filho de uma família de músicos autodidatas, gosto de tocar instrumentos de corda e de percussão; a música sempre foi uma arte muito presente na minha infância.

Gostava de ouvir as diferentes sonoridades e, com o tempo, fui aguçando a audição. Lembro nas idas ao circo que, algumas vezes, quando já havia assistido a alguma das funções da matinê e sabia detalhadamente cada uma, eu ficava na rua sentindo o cheirinho da pipoca e ouvindo a sequência de apresentações. Adorava me surpreender quando mudavam algo na série de números que provocavam alterações na partitura sonora do espetáculo.

De todas as atrações, as que mais encantavam eram aquelas que tinham palhaços. Quando estava do lado de fora do circo, os momentos de palhaçaria eram os mais excitantes, pois, não só a música soava mais “animada”, servindo de esteio para as cenas e as efusivas palmas, como também o estrondo das gargalhadas, cujo volume era notado a quilômetros de distância: vibrávamos!. Muitas dessas referências, sensações e observações viriam anos depois a contribuir com *O Dilema do Paciente*.

A trilha sonora do espetáculo foi criada para dois momentos: o cortejo e o desenvolvimento da peça. Para o cortejo, optamos por uma marcha cadenciada, próxima da marcha militar, que pudesse chamar a atenção dos passantes para assistir ao espetáculo e que abrisse caminho, em caso de multidão. A opção pela música militar também se deve ao processo histórico do circo, que ainda hoje mostra marcas da militarização advindas da época em que o espetáculo circense era “oriundo da fusão de dois grupos de artes (saltimbancos e arte equestre)” (Bolognesi, 2003, p. 40).

Para o restante do espetáculo, optamos por sons que pontuassem os momentos mais marcantes, como as cenas dos números circenses, as entradas do Doutor e da Doutora, o monólogo final do Palhaço azul e a passada de chapéu. Também, como em todo espetáculo cômico, execuções de rufos de tarol e batidas de tambor enfatizam as colisões, as quedas e as corridas dos personagens durante todo o trabalho. Para facilitar seu uso durante esses momentos, os instrumentos deveriam ser pequenos e leves: um tarol, um tambor, um prato de metal, apitos e uma sanfona de quatro baixos. Como uma trupe de saltimbancos de feira, levávamos tudo junto ao corpo, facilitando a chegada e saída de apresentações em espaços não autorizados — uma questão complexa até os dias atuais para os artistas de rua⁷¹.

71. Como foi visto no capítulo referente aos movimentos teatrais, na primeira parte desta obra.

Sobre a cantoria, esta é uma arte em que o Grupo Manjerição sempre foi sofrível: mesmo com aulas de voz e de canto, encontramos certa dificuldade de cantar. Palhaço geralmente não canta. Mas, se cantar, é porque há muita licença poética na encenação: com sua índole arredia, ele vive em outra esfera de entendimento, em um mundo paralelo em que muitas vezes, quando vai cantar, desafina ou desvia para as paródias, as imitações “fuleiras” ou o *grommelot*⁷².

Foi diante dessa dificuldade de cantar que descobrimos a solução para uma cena em que o Doutor canta alegremente no início da cena do consultório. O paciente chega, entra na fila e aguarda a entrada do doutor. O Doutor Hugo Nervalgina entra cantando esquizofrenicamente algo entre *Singin' in the Rain*⁷³ e *Yellow Submarine*⁷⁴. Como em “toda canção o palhaço é um charlatão” (Thebas, 2005, p. 7), o doutor não canta corretamente: ele usa o *grommelot* do inglês, a língua das canções originais. Espalhafatosamente, ele chama a atenção ao adentrar a roda para realizar a consulta. Nervalgina sempre encontra alguém na plateia que canta junto com ele; na maior parte das vezes, crianças.

Concluindo esta etapa sobre *O Dilema do Paciente*, faço duas referências finais: à Camelôurgia e à Cenopoesia. Uma sequência final no texto remete a essas poéticas do texto teatral para o espetáculo na rua: o solilóquio do Palhaço Berinjela e o diálogo final da Palhaça Boquinha com o Palhaço Berinjela.

Após o momento em que o Dr. Hugo Nervalgina foge com medo da denúncia do paciente-palhaço e de sua possível prisão, o Paciente se encontra sozinho em cena. Nessa situação ele não perde tempo, pois “onde não existe nada entre ele e o público é onde ele impõe ao público sua força de concepção própria e sua faculdade própria de criação” (Rémy, 2016, p.21).

72. “*Grommelot* é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell'arte* e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam *gramlotta*. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopeico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo” (Fo, 1998, p. 97).

73. Canção que integra a trilha sonora do filme *Cantando na chuva* (1952).

74. Canção da trilha sonora da animação musical *Submarino Amarelo* (1968), dos Beatles.

Como um cenopoeta dessa cena, o ator teve a liberdade de recitar qualquer poema, poesia ou canção declamada, pois a intenção era que este fosse um momento lírico em que o ator desconstruísse o Palhaço revoltado e voltasse à calma. Com movimentos leves e sutis, ele improvisa e põe a poesia em movimento num momento de respiro da encenação, que se encaminha para o seu final, tudo meticulosamente calculado para entrar na cena do chapéu. Eis a cena da morte do palhaço, o momento de beber veneno e ceifar a própria existência:

[PACIENTE]

Ahã, esperto! Eu vou te denunciar pro Conselho Regional de Medicina e também na TV e vários *memes* na internet.

(Sai correndo com o Doutor atrás, que logo foge)

Vocês viram que absurdo isto! Fui a dois médicos e nenhum sabe o que eu tenho! Uma vergonha esse descaso!

É preciso reagir! Não deixe que te engane!

(Olhando para as manchas nos braços)

E agora? O que vou fazer? Meu Deus do céu!

Tô epidêmico, todo manchado de azul e ninguém sabe o que é! Vou perder meu emprego no circo!

Ninguém vai querer contratar um palhaço manchado de azul!

Resta-me, ó vida cruel e injusta,

acabar com meu sofrimento atroz!

(Pega um frasco pequeno no bolso.

Recita uma poesia sobre o espetáculo do dia.)

Ceifarei minha existência como Romeu e Julieta,

juntar-me-ei aos grandes personagens de Shakespeare! Adeus, luz!

Adeus, povo que tanto me aplaudiu!

Adeus, circo que me iluminou o chão de estrelas!

Por toda vida te amei!

(Abre o frasco, bebe e borrifa para fora da boca)

Meu Deus, que coisa horrível! Esse veneno tem gosto de cachaça batizada com querosene e formol.

(Entra a Palhaça Boquinha)

A sequência é estruturada no texto — não somente a solução para o problema do palhaço azul, como também camelotúrgicamente o momento que nós chamamos de “deixa” ou “dica”: uma mensagem subliminar para a nossa passada de chapéu que recolhe contribuições para o artista de rua. Essa ocasião mais uma vez encaixa o texto-cena desenvolvido e a real situação do artista que, sobretudo, depois do espetáculo precisa pagar sua alimentação e suas contas, além da manutenção do espetáculo.

Nesse momento, a Palhaça Boquinha entra e revela/resolve os nós conflitantes da história: dentro do desfecho da encenação, deixa subentendido no final que alguma atividade financeira acontecerá e, por fim, o grupo passa o chapéu:

[BOQUINHA]

Oh Berinjela, que tu tá fazendo aí?

[PACIENTE]

Tô ceifando a minha vida e ninguém vai me impedir!

[BOQUINHA]

Mas por que tá fazendo isto?

[PACIENTE]

Porque estou cheio de manchas azuis pelo corpo, e ninguém vai querer contratar um palhaço todo epidêmico. Ninguém virá no circo me ver desse jeito. Está tudo perdido! Não... não... não me impeça!!!

[BOQUINHA]

Mas espera aí. O que tu tá tomando?

[PACIENTE]

Veneno letal de morte matada morrida e cuspidada.

[BOQUINHA]

Deixa de ser bobo, isso aí é o xarope que a gente vende depois das apresentações. Ops! Ih! Falei! Não fica assim! Tu não vai sair do circo.

A cena prossegue: a Palhaça Boquinha faz uma série de perguntas para solucionar o problema. O Paciente responde uma das perguntas com uma fala que abre para uma dica ou aviso mais direto:

[BOQUINHA]

Tu andou pintando o picadeiro hoje?

[PACIENTE]

Sim, pintei todo o picadeiro, a lona, o elefante, a zebra, tudo que vi pela frente. Tu sabes que é tudo eu que faço: pinto, bordo, limpo, toco, faço palhaçaria e cuido bilheteria, (*para o público*) que já vai abrir tá pessoal.

Na sequência, ambos resolvem o problema do Palhaço Berinjela em desfecho cômico e o apresentador finaliza a peça com um texto sobre a passada do chapéu:

[APRESENTADOR]

Muito bem, Senhoras e Senhores, crianças e crianças, e todos os demais seres presentes aqui hoje.

Assim termina nossa história.

Agora o Grande Circo Teatral Manjerição deve partir para outra cidade.

Mas antes, como manda a tradição do teatro de rua, iremos passar o chapéu para que possam contribuir com nossa circulação por este mundão.

Lembramos a todos e todas que este espetáculo não teve subvenção de verbas públicas e privadas, por isso contamos muito com a sua generosa contribuição. A ONG “os filhos lá de casa” agradece.

Muito obrigado pela atenção e até a próxima ocasião.

(*O apresentador toca enquanto os demais passam o chapéu*)

[FIM]

AS GINETEADAS DO VALENTE TONINHO CORRE MUNDO NA ESTÂNCIA DE CIDÃO DORNELLES

O objetivo deste capítulo é mostrar um pouco do processo de constituição do espetáculo de teatro de Mamulengos⁷⁵ *As Gineteadas do Valente Toninho Corre Mundo na Estância de Cidão Dornelles*, encenado pelo Grupo TIA — Teatro Ideia e Ação (RS). Minha contribuição vai além do fato de ter escrito a dramaturgia para o grupo encenar: pude também coletar madeiras para o espetáculo, ao longo de minhas viagens pelo Brasil com o Grupo Manjeriçã, e acompanhar durante certo período o processo de criação cênica até sua estreia. Mas aviso para quem já se acostumou com parte do *zibaldone* que aqui ele não aparece, pois a proposta mudou outra vez: a ideia agora é a de incluir nesta escrita algumas intervenções do personagem principal desta dramaturgia, o Toninho Corre Mundo. Os próprios personagens entrando na escrita criativa do capítulo.

75. O Teatro de Mamulengos é “um teatro de características inteiramente populares, onde os atores são bonecos que falam, dançam, brigam e quase sempre morrem. Como em tantas outras manifestações artísticas da cultura popular nordestina, o Mamulengo revela de modo singular a rica expressividade do dia a dia do povo da região. Através dos bonecos, o povo se identifica com suas alegrias e suas tristezas, com seus temores e suas capacidades de fé, com seus tipos matreiros e seus elementos repressores, com o esmagamento de seus direitos e sua ânsia de liberdade. O Mamulengo tem, realmente, um extraordinário poder de sintetização e revelação estética dos anseios mais ardentes do povo nordestino, não obstante a precariedade de seus recursos disponíveis, quer técnicos, quer mesmo estéticos ou de escolaridade. Guardando elemento vinculados à tradição dos folguedos ibéricos e sendo remanescentes dos espetáculos da *Commedia dell’Arte*, o Mamulengo baseia-se na improvisação livre do ator (mamulengueiro)” (Santos, 2007, p. 19-20).

Inicialmente, o faço a partir do ponto de vista de um pedaço de madeira coletado nas margens do Rio Negro, importante afluente no estado do Amazonas, e acompanho a transformação dessa madeira no processo da confecção de um boneco de Mamulengos: aos poucos, a madeira se transforma no Toninho Corre Mundo. Lembro que, no escopo desta escrita, mesclo ideias advindas das formas de textos da Cenopoesia e da escrita criativa dos estudos literários (como já foi mencionado anteriormente). Nesta proposta de incompletude de gêneros e de jogo entre gêneros literários e estruturas textuais, passo pelo dramático, pelo acadêmico-científico, pelo ensaio, pelo artigo, pelo relato, pela crônica, pela experiência, pela narração, por fragmentos, por anotações, por referências e por memórias.

Feito um *flâneur* (Benjamin, 2015) da linguagem escrita, passeio entre a criação dramatúrgica e a criação do espetáculo. Meu caminho atravessa os textos acadêmicos, científicos e dramatúrgicos com a narração do Pedaço de Madeira, o personagem que conta a saga de sua transformação de objeto inanimado à deriva em personagem teatral animado: um boneco de Mamulengo.

DAS MARGENS DO RIO NEGRO...

[**UM PEDAÇO DE MADEIRA**] *(Se ouve ao fundo uma música estilo vaneira gaúcha bem ritmada)* Oi, oi, oi, que eu tô chegando. Tô chegando. Cheguei! Parô, Parô, tocadora, pode parar viu! Muito agradecido por embalar sonoramente esse subcapítulo aqui viu! Bom dia pra quem é de bom dia. Boa tarde pra quem é de boa tarde. Boa noite pra quem é de boa noite! Depende aí do horário que tu estiveres lendo este texto. Salve, salve, pessoal, tudo bem com vocês?! *(Aguarda resposta)* Ah, gastando os zóio nas letras né! Que beleza! Então! Vou pedir licença pra contar uma história pra vocês. A minha história. De como foi que eu, um pedaço de madeira, vagando a esmo pelos banheiros do Rio Negro no estado do Amazonas fui transformado em um boneco, que vocês irão ver daqui a pouco. Calma, paciência aí meu amigo, minha amiga. Assim, ó “viventé”, no início era tudo calmo no balançar das folhas e galhos ao vento quente. A floresta seguia o rumo da sua história, as árvores num contínuo de sua existência: germinar, crescer, frutificar e seguir o novo ciclo

da vida. Assim se mantém até os dias de hoje, a não ser que ocorra algum imprevisto que possa interromper esse fluxo da natureza. Essas interrupções geralmente acontecem pela derrubada das árvores, que pode ser por ação do ser humano, com as queimadas, como uma que teve outro dia, desses criminosos do dia do fogo. Também tem as derrubadas para plantio de pasto e plantação de outros alimentos. Outra forma de acabarem as coisas pra nossa família das árvores pode ser por algum desvio no caminhar da existência na natureza ao redor, como por exemplo: *(vai criando clima de tragédia, com voz alta num crescente e sacudindo tudo ao redor)* desmoronamento de barrancos, enchentes avassaladoras, ventos tempestuosos que com sua força arrancam florestas inteiras do solo arenoso, típico da região amazônica, deixando rastros em quilômetros de DES-TRU-I-ÇÃO. *(Suspira, voltando à calma)* Pois é, pessoal. Terrível né?! Em situações assim, muitas árvores morrem e poucas sobrevivem na persistência de brotar novamente. Algumas árvores derrubadas são reutilizadas ou destruídas pelo ser humano. *(Vai se motivando)* Mas a vida é feita de surpresas, e no meu caso, um simples pedaço de madeira, tive uma segunda chance, ou talvez possa dizer que sigo revivendo, renascendo toda vez que o mestre mamulengueiro me pega na mala e bota boneco pra brincar na tenda divertindo a piazada. Eu tô contando parte da minha história até aqui, por meio desta narrativa, mas daqui a pouco eu conto com a ajuda do mestre Márcio Silveira. Sim, ele mesmo, o artista que me resgatou da margem do Rio Negro e me levou pra andar de avião atravessando as regiões do Brasil até chegar ao Sul do país, onde passei a integrar uma trupe de artistas de rua. Ééé, tô podendo agora, pessoal. Sou artista do Grupo TIA — Teatro Ideia e Ação, da Cidade de Canoas, do estado friiiiii do Rio Grande do Sul. Uma loucura de frio tchê, pois de onde venho, o frio é algo que aparece uma vez só na vida e, ainda assim, meio fraquinho sabe?! Lá onde eu nasci no meio da floresta muita coisa pode acontecer, mas frio como esse do Sul é bem difícil, viu! Mas, voltando pro caso de quando eu estava vivendo uma vida de naufrago. Eu estava à deriva, depois que me tiraram da mata eu perdi a memória, não consigo me lembrar até hoje o que me aconteceu depois que eu caí da árvore. Não repara não, eu era meio “leso” mesmo. Mas eu sei que posso ter sido um pedaço de uma canoa, ou de um remo, ou de uma casa flutuante, ou de um trapiche, ou posso ter caído

nas águas do Rio Negro e ficado a “ver navios” por muito tempo. Depois, só me recordo do dia ensolarado em que cheguei perto da areia quentinha de Manaus e o Márcio me resgatou. Foi bem assim como tô te dizendo; quando eu olhei pra ele, tive a impressão de que ele já estava me olhando faz tempo. Só esperando que eu chegasse mais perto e me esticasse na água até a mão dele, que me pegou com carinho e atenção. Sorrindo, ele falou comigo. Eu até quis olhar pros lados pra ver se era mesmo comigo que ele tava dizendo as coisas, mas eu não tinha ainda articulações. Ele disse que a gente ia viajar, ou melhor, que a minha vida seria de muitas viagens a partir daquele dia. (*Suspira*) Pronto! Já teve início a brincadeira, piizada. Vou dar um chego ali pra tomar um chimarrão e já volto, tá? Aviso também a você que está lendo aí, que eu vou e volto, tá? De vez em quando eu chego aqui pra contá um pouco de como me senti nessa aventura. Barbaridade, esse “chimas” é bom demais tchê. Ó, Tocadora, acelera aí os dedos no acordeon gaiteira, que a festa começou. Inté.

... À CENA DE MAMULENGOS

Há mais de uma década e meia de trabalho continuado, o Grupo TIA — Teatro Ideia e Ação procura manter os pés fincados no teatro popular comunitário com seus trabalhos de palhaçaria, bonecos e Cenopoesia (Lima, 1994, 2009, 2012, 2013). Para o projeto de encenação do espetáculo *As Gineteadas do Valente Toninho Corre Mundo na Estância de Cidão Dornelles*, o grupo se propôs a partir da pesquisa com o Teatro de Mamulengo, surgido na região nordeste do país, a criação de uma nova denominação: “Mamulengo Gaúcho”. Após a criação do espetáculo, que veremos mais à frente, o grupo ganhou mais projeção nacional e tem circulado com frequência pelo Brasil e países do MERCOSUL. O grupo me convidou para escrever uma peça calcada na linguagem do Mamulengo, típica do Nordeste brasileiro, a ser transposta para a cultura do Rio Grande do Sul. Mas como fazer? A imagem que me veio era como se quisessem transpor as águas do rio São Francisco para o Lago-Rio Guaíba que banha as cidades de Porto Alegre e Canoas. Proposta feita, desafio aceito.

O espetáculo teve sua estreia na virada de 2013 para 2014, como parte do projeto “Mamulengo como via de reflexão social”, contemplado na primeira edição do Prêmio Empreendedor Cultural — projeto que o grupo desenvolveu em uma equipe constituída de trabalhadores de várias partes do Brasil. A direção ficou a cargo do pernambucano Danilo “Canhotinho” Cavalcante, radicado em São Paulo, uma das referências de uma safra de mamulengueiros que saíram do Nordeste há décadas e espriaram a técnica de botar bonecos pelo resto do país. Já a parte musical foi orquestrada pela artista gaúcha Fernanda Beppler, que transformou a atriz Mariana Abreu numa espécie de Mateus, o personagem-músico que toca e faz o contraponto de diálogo com os bonecos. O ator Marcelo Militão dá vida e manuseia, é o ator-bonequeiro-alma-voz dos bonecos. A estética visual do trabalho, os bonecos e a empanada (ou barraca, tenda, tolda) passaram pelas mãos do ator e artista visual Renan Leandro, que participa há alguns anos também de outros trabalhos do grupo.

Como a ideia do projeto era realizar a fusão de culturas do Brasil, principalmente das culturas gaúchas e nordestinas, na construção dos bonecos foram utilizadas madeiras de vários estados do país, como Mulungu, Cedrinho, Pinus, Ingá, Canela, Castanheira e Cumarú. Além da opção por utilização de Bambu (ou Taquara, Taboca), para a estrutura da empanada, e Juta, como o pano (tecido) em volta dessa estrutura.

DRAMATURGIA E OS ENLACES REGIONAIS: DO NORDESTE PARA O SUL

No teatro de Mamulengos, a grande maioria dos seus “fazedores” diz que não é preciso um texto escrito: é preferível manter a “brincadeira” (como chamam o ato de apresentar) calcada no improviso. Um dos mais famosos mamulengueiros, o pernambucano Severino Alves Dias, conhecido como o Doutor Babau (personagem que é também figura totêmica do Bumba-meu-boi), trabalhou em Recife com grande destaque entre os anos 1930 e 1950. Segundo o pesquisador Hermilo Borba Filho, em seu livro *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, Babau “possuía uma capacidade inventiva das mais poderosas, tanto no criar bonecos, pois possuía em torno de setenta

bonecos, como na capacidade do improviso. Ele exerceu muita influência sobre os bonequeiros depois dele” (1987, p. 78).

Há grandes mamulengueiros e mamulengueiras que há décadas estão em atividade no Nordeste, região de origem do Mamulengo. Para citar alguns e algumas que assisti pessoalmente, temos: Mestre José Severino dos Santos, Zé de Vina (PE); Mestre Antônio Elias da Silva, Saúba dos Bonecos (PE); Mestra Roseneide da Silva, Neide de Carpina (PE); Mestra Cida Lopes da Silva (PE); Mestre José Lopes da Silva Filho, Zé Lopes (PE); Mestre Augusto Bonequeiro (PE); Mestre Valdeck de Garanhuns (PE); Mestre Danilo “Canhotinho” Cavalcante (PE); Mestre Gilberto Ferreira de Araújo, Gilberto Calungueiro (CE); além da Cia. Carroça de Mamulengos (CE), que há 40 anos é coordenada por mestres como Shirley França e Carlos Gomide, também conhecido como Mestre Carlinhos Babau (já citado neste trabalho também como criador da Camelôurgia), só para mencionar algumas referências na brincadeira de “botar boneco”.

Essas mestras e mestres da brincadeira de Mamulengo possuem um roteiro de cenas “na cabeça”, em que uma história desencadeia a outra e mais outra e assim segue; essas cenas também são chamadas, entre os brincantes, de “passagens” ou uma sequência de quadros dramáticos que se estruturam a partir do personagem “botado” na brincadeira. Quase tudo é criado na hora da cena. A pesquisadora e professora Izabela Brochado, que há décadas desenvolve significativa pesquisa na área vai nos dizer que

A maioria das cenas faz parte do repertório tradicional do Mamulengo e, em geral, apresentam convenções e regras específicas que os mamulengueiros podem seguir de forma mais ou menos acurada. Elas possuem um número fixo de personagens (principais e secundários) com tipologias (atributos físicos e psicológicos) e papéis bem definidos. Outras, entretanto, são criações individuais que apresentam estruturas mais flexíveis e abordam temas mais recentes.

O texto é um esquete básico sobre o qual são construídos os diálogos a partir da participação direta do público. Porém, importante ressaltar que os mamulengueiros possuem um rico repertório de fórmulas linguísticas cômicas bem codificadas (muitas vezes em forma de verso) que são usadas em diferentes momentos do espetáculo.

A música, sempre tocada ao vivo, abrange quase um terço da totalidade do show e apresenta diversas funções: serve de chamariz para os espectadores dispersos; entretém os que já estão presentes aguardando o início do espetáculo; conecta as diversas passagens; pontua o ritmo das cenas de dança e de luta; e age como elemento importante na caracterização dos personagens principais, uma vez que estes possuem canções específicas que revelam informações importantes sobre suas tipologias (Brochado, 2007, p. 41).

E nesse momento “quente” da brincadeira de bonecos, as muitas referências se encontram no cotidiano do povo, no cordel, nas histórias do sertão etc. Elas variam, conforme constatou Izabela Brochado, sobre as circunstâncias e de acordo com a reação do público, o que lembra muito os personagens e as encenações dos artistas da *Commedia dell’Arte* italiana. Sobre a questão dramática de mamulengueiros e mamulengueiras, o pesquisador Felisberto Sabino da Costa cita que

O conhecimento dramático não é fruto de um aprendizado sistemático, dá-se por intuição, no ofício artístico, em pesquisas individuais e em ateliês e oficinas. Neste sentido, a participação em festivais e as viagens são verdadeiros celeiros de aprendizagem [...] o bonequeiro apreende de forma não sistematizada, em contato com outros artistas, mediante a observação e a experimentação (Costa, 2016, p. 323).

Izabela Brochado corrobora sobre esse caminho formativo do mamulengueiro e mamulengueira quando destaca em suas pesquisas as referências (e reverências, por certo) aos seus mestres e mestras na arte dessa brincadeira secular.

As referências que os mestres bonequeiros fazem a seus antecessores, com os quais aprenderam a sua arte, seja por convivência direta e constante, seja por encontros mais fortuitos, indicam linhagens de mestres que ajudam na tessitura da historicidade do TBPN (Teatro de Bonecos Popular do Nordeste). Além destas narrativas, pesquisas realizadas por estudiosos também nos ajudam a construir essa história (Brochado, 2015, p. 42).

Foi nessa trajetória histórica de outros pesquisadores e fazedores do teatro de Mamulengos que busquei referências, que, diga-se de passagem, ainda são poucas, para chegar à criação dramaturgica do nosso Mamulengo gaúcho. Trabalhei por meses no texto tendo por base, além dos muitos espetáculos e eventos com Mamulengos em que participei, a leitura das poucas dramaturgias para Mamulengo publicadas. Raras, mas suficiente para que eu compreendesse melhor a estrutura dos quadros e sua fundamentação por meio da palavra falada.

Nas obras de Hermilo Borba Filho (1987) e de Fernando Augusto Gonçalves Santos (1979), os textos teatrais estão transcritos de gravações ao vivo que foram feitas em fitas cassetes usadas na época. Portanto, há nelas erros de português, de concordância, de acentuação etc. que transformam a dramaturgia em um verdadeiro tesouro de pesquisa linguística. Mantendo o texto como dito na fala coloquial original, os pesquisadores permitiram que tivéssemos, nos dias de hoje, uma noção muito próxima de como eram as apresentações, as dramaturgias, as fontes, as características de cada artista e seu universo peculiar.

É possível perceber que nas manifestações mais tradicionais do teatro de bonecos, como o Mamulengo, a dramaturgia desse tipo de teatro se baseia na palavra. Pode-se afirmar que é um teatro de texto, mas com a peculiaridade de tratar-se de um teatro onde a palavra sustenta o jogo, sem com isso abdicar das ações próprias da linguagem do boneco. [...] Os diálogos presentes nos textos de teatro de bonecos fazem impulsionar a ação. Não são diálogos ou monólogos que se encaminham na direção de questionamentos psicológicos ou existenciais (Beltrame, 1997, p. 79).

Foi a partir dessa ideia de que a palavra sustenta o jogo que construí minha dramaturgia dentro de uma estrutura em quadros. Uma dramaturgia mosaica que permitiria uma maior porosidade nas cenas ou *passagens* — como dizem alguns mamulengueiros —, que vão além do diálogo do boneco com os

músicos e com Mateus⁷⁶ — o coordenador da banda de músicos fora da tenda ou empanada, que passa o chapéu —, do boneco com o próprio manipulador e com o público. E entender essas passagens no Mamulengo foi fundamental para a escrita. Fernando Augusto Santos em suas pesquisas identificou cinco tipos de *passagens* mais recorrentes no Teatro de Mamulengos:

Passagens-Pretexto: em que tudo se resume ao boneco que aparece, diz alguns gracejos, cumprimenta o público, canta uma loa e sai.

Passagens-Narrativas: que, de modo versegado e à maneira dos metas repentistas, um ou dois bonecos narram fatos, acontecimentos ou histórias imaginárias.

Passagens-de-Briga: de constituição amplamente arbitrária, onde aos bonecos são permitidos, e só a eles sendo possíveis variados jogos de movimentação guerreira e onde são submetidos a provas de resistência artesanal dado ao grande número das pancadarias e violentas movimentações que são típicas dessas passagens.

Passagens-de-Dança: [...] para ligação entre as diversas passagens que compõem o espetáculo. Nelas têm participação ativa os instrumenteiros e os bonecos-dançarinos.

Passagens-de-Peças ou Tramas: são as que, do ponto de vista da estruturação formal do espetáculo de teatro, podemos considerar como pequenas peças, às vezes aproximando-se de comédias, outras vezes de moralidades e farsas, ou ainda de autos religiosos e sátiras sociais. (Santos, 2007, p. 27, grifo nosso).

Assim, pude compreender melhor as estruturas para uma dramaturgia porosa mais coesa na junção da cultura gaúcha e nordestina: perfazendo

76. Segundo o pesquisador e integrante do Grupo Mamulengo Só-Riso (PE) Fernando Augusto Gonçalves Santos, o personagem Mateus, que fica do lado de fora da barraca, foi “assimilado do Bumba-meu-boi, encontrado em quase todas as formas de teatro de bonecos popular. Sua função principal é de ser intermediário entre o mundo configurado dos bonecos e o mundo real do público. Responde aos bonecos, diz loas ou complementa a última estrofe dos versos. Deve ter senso e prática de improvisação” (2007, p. 24).

uma “transcrição”⁷⁷ (Campos, 2011) dos quadros, passagens, histórias e lendas do sul, culturas que foram retroalimentando o processo criativo do texto que surgia entre essas culturas.

[PEDAÇO DE MADEIRA 2] Olámm. Tudo bemm com você? Sim, é com você que está me lendum! Caaalma, caaalma, você não está perdido, está comigo agoramm. Eu vou levar tua alma hojemm. Olha aqui, prexxta atenção! Não, não olhe praxx loonjuras, olhas pra cámm! Este é o nosso momentuum. Respire fundo. Você vai agora ler caaalmente esses números enquanto relaaaxamm: 1, 2, 3, 4, 5...

[PEDAÇO DE MADEIRA 1] Opa! Parô, parô! Que entrevero é esse aqui?! Eu posso saber o que se passa tchê?! Mas minha Nossa Senhora da Salva-guarda! Que bicho mais feio, valei-me! Quem é tu cara de tatu?

[PEDAÇO DE MADEIRA 2] Ah, você tinha que aparecer justo agoramm... estava hipnotizante esses olhos lindos que estão me lendumm.

[PEDAÇO DE MADEIRA 1] Cruz credo, é o cão é?! Mas oh guri desfigurado da verruga torta. Tu não vai é “hipotinizar” ninguém, viu, bagual! Vou é dar uma tunda de laço por atrapalhar os estudos do pessoal aí.

[PEDAÇO DE MADEIRA 2] HAHAHAHAHAAAA, olha só quem tá falando, é Toninho corre fundom. Tu estax também todo desfigurado oh pau d’água sem identidade.

[PEDAÇO DE MADEIRA 1] É Toninho Corre Mundo! Aprende seu chifrudo, e para com esses mmm aí oh. Agora vamo, senão te dou uma “facção-zada” de lado e depois te talho em lascas pra fogueira.

[PEDAÇO DE MADEIRA 2] Tá bom, tá bom, mas eu volto viumm. Porque eu sou o animus que te anima. HAHAHAHAHAMMM...

[PEDAÇO DE MADEIRA 1] Tá, tá, vai pra lá oh bafo de ressaca na quarta-feira de cinzas. Oh pessoal, desculpa aí, mas pode continuar a leitura viu. Agora tenho que ir ali pro homem das ferramentas fazer os acabamentos desses meus zóio, que tão ficando lindo que só vendo viu. Segue daí Marcinho, e lembra-se de falar do meu amigo Mboborézinho. Inté.

77. O neologismo *transcrição* foi cunhado por Haroldo de Campos (2011), poeta e tradutor brasileiro que pesquisou intensamente por décadas a poética da tradução. Sobre a relação que se estabelece entre o tradutor e o texto que está traduzindo, da existência também, em certa medida, de uma criação poética e crítica do tradutor sobre o objeto traduzido, constituindo uma recriação, uma transcrição poética. Para saber mais indico a obra *Da Transcrição poética e semiótica da operação tradutora*.

A TRANSFIGURAÇÃO

No universo dos temas mais presentes no Mamulengo, as referências de contextos sociais apresentam, em geral, cenas de folguedos, festas, credences e superstições abordadas de forma cômica dentro de uma perspectiva de inversão hierárquica, como nos explica Izabela Brochado:

Inversão de hierarquia aparece sob diferentes formas, evidenciando as diversas estratégias usadas pelos personagens representantes do povo no enfrentamento — e quase sempre nas vitórias — contra os representantes dos poderes terrenos (fazendeiros/coronéis, policiais, fiscais, doutores, padres) ou metafísicos (morte, diabo, e outros seres sobrenaturais). Não importa se o confronto é expresso de maneira explícita (luta quase sempre seguida de morte), ou de maneira mais sutil (traição, malandragem, exposição ao ridículo), o público imediatamente se identifica com esta inversão de poderes (Brochado, 2007, p. 43-44).

Dessas referências, as que incluem animais como representações do mal, do perigo, da disputa por espaço, são as mais recorrentes nos quadros das apresentações de Mamulengo; e minha opção como dramaturgo, nesta transcrição de histórias entre regiões, foi a da presença de uma cobra grande que ataca e persegue os personagens, tendo muitas vezes engolido alguns que em certo momento são resgatados por um personagem mais destemido. A cobra no Mamulengo “representa a noção do mal, da astúcia e da peçonha, como a primeira queda ou o pecado” (Santos, 2007, p. 34).

Para a dramaturgia do Mamulengo gaúcho, estudei a lenda da M'boitatá, uma das mais conhecidas do Sul do país. De origem indígena, o nome M'boitatá quer dizer cobra de fogo e, segundo consta a lenda, a cobra queima com fogo que sai de sua boca e depois devora a sua presa. Para outro quadro desse mosaico dramático (ou passagem), trabalhei com uma história de superstição, a lenda do Mbororé, sobre o espírito de um índio velho missioneiro e amaldiçoado que guarda um tesouro jesuíta dentro de uma casa sem portas e janelas, que no final desta dramaturgia é libertado pelo Toninho. Fui criando nessas cenas uma atmosfera de desafio à coragem dos

pretendentes à mão da filha do estancieiro Cidão (Aparecido) Dornelles, um típico dono de fazenda. O personagem-título da obra é o esperto-malandro-arlequinesco ginete Toninho Corre Mundo, um domador de cavalos, peão de estância, desgarrado dos campos e cidades que busca emprego, amor e condições de qualidade de vida, de estrutura semelhante ao Benedito ou Bastião e tantos outros no Mamulengo. Assim se tornou possível a fusão da cultura nordestina com a cultura gaúcha em um teatro de bonecos que ainda há de gerar muitos frutos e pesquisas.

O universo do Mamulengo é pura transfiguração. Convida o espectador para entrar em seu universo imaginário, onde tudo é apenas sugerido. Os bonecos são metade do corpo que a extensão da mão do bonequeiro anima. Em grande parte, as faces dos bonecos não possuem abertura de boca e suas falas são entrecortadas, sumárias. Na peça *As Gineteadas do Valente Toninho Corre Mundo na Estância de Cidão Dornelles*, a equipe liderada por Renan Leandro conseguiu alguns efeitos interessantes nos traços faciais esculpidos na madeira.

O público entra na brincadeira para acompanhar o que se apresenta a ele. Os animais têm papéis fundamentais no Mamulengo. A cobra, por exemplo, é a primeira que representa o espírito do mal, engolindo os personagens e tudo o mais com sua bocarra. Como no caso da cobra M'boitatá, ela engole os demais personagens da peça e outros objetos/bonecos que não estavam no contexto dramaturgico original, mas que fazem referência aos dias atuais. Por exemplo, um boneco de pelúcia de Galinha Pintadinha⁷⁸, cinco vezes maior que a cobra M'boitatá, é retirado de dentro dela. Algum espectador desavisado pensará que pôr uma Galinha Pintadinha na peça destoa da narrativa dramaturgica, mas neste espetáculo a Galinha provoca uma quebra que causa estranhamento.

78. Galinha Pintadinha é um projeto para crianças desenvolvido e postado na plataforma digital *Youtube*, em 28 de dezembro de 2006, pelos campinenses Juliano Prado e Marco Luporini, em que uma galinha de cor azul pintadinha de bolinhas brancas e sua turma cantam canções populares infantis como “Alecrim Dourado”, “A Barata”, entre outras. Em pouco tempo se transformou num sucesso nacional, vendendo milhões de CDs, DVDs. Hoje há uma gama de produtos comercializados com a marca Galinha Pintadinha, e, depois dos DVDs, o que mais vende é justamente a Galinha Pintadinha de pelúcia.

A peça nos conduz ao universo fronteiro entre duas culturas populares territorialmente muito distantes e, ao mesmo tempo, tão cheias de semelhanças. Do ponto de vista dos sentidos dramaturgicos, sua ruptura é fruto da ironia, e o dramaturgo entra em sintonia com o que Eric Bentley (1991), acredita ser um “dramaturgo como pensador do seu tempo”, que mostra ao público atual um boneco de pelúcia *pop*, perecível e passageiro como os dias de hoje, em contraponto ao boneco de madeira popular resistente às intempéries, às proibições e aos modismos.

Uma das características que perpetua a arte do Teatro de Mamulengos é a simbiose do homem com o boneco. “A matéria do homem se junta à matéria do boneco para uma transfiguração. A alma do homem dá ao boneco também uma alma e, nesta pureza, realizam um ato poético” (Borba Filho, 2007, p. 100). O mesmo efeito se dá com o público, e na comunhão do espectador com a brincadeira poética dos mamulengos ocorre uma transfiguração lúdica e divertida.

Nesse sentido, na cena em que o personagem principal, Toninho Corre Mundo, aniquila a temível Cobra M’boitatá, uma pessoa do público é convidada pelo personagem para ajudá-lo a encontrar a “bichana”, que se esconde quando Toninho se vira para ver de onde vem o som produzido por ela. Nesta situação, a tocadora (Dona Maria) escolhe alguém ou o mamulengueiro espia por um buraco no pano da tenda e faz parecer que é o personagem que está vendo; em algumas situações, descreve como a pessoa está vestida, os objetos que carrega ou suas características físicas. O personagem fornece um pedaço de bambu rachado, do tamanho de meio metro, para a pessoa bater na cobra, e assim segue a brincadeira, com sustos e mordidas da cobra. O público vai ao delírio e a situação dura até o mamulengueiro perceber que rendeu diversão suficiente para o público:

[TONINHO CORRE MUNDO]

(Chegando) Ué, gente, eu jurava que ouvi o Juvenal pra esse lado de cá me chamando!! Barbaridade, chega de assombração! *(A cobra aparece)* A la pucha, tchê! Mas que bafo de carniça podre! Oh Dona Maria, é a senhora com esse fedorão todo?

[DONA MARIA]

Eu não, tô fora dessa. Escovei os dentes antes de vir pra cá.

[TONINHO CORRE MUNDO]

Então deve ser aquele cidadão ali, ó! *(Apontando para alguém da plateia)*

[DONA MARIA]

Não é não, Toninho, o senhor ali tem cara de higiênico!

[TONINHO CORRE MUNDO]

É, né! Então não sei que cheiro é esse! *(Ao público)* Alguém sabe aí de onde vem esse fedorão de carniça podre, gente? *(À medida que o público participa ele tenta pegar o vulto que o persegue)* O que, gente? É a cobra Mboitatá? Ah mas eu vou pegar ela, vancêis me avisam quando ela aparecer. Faz de conta que tô aqui lascando uma tirinha de charque pro carreteiro. Larararii... Opa! Quase que eu pego! *(Chama alguém do público para pegar a cobra, oferece um bambu rachado é feito o jogo de esconde-esconde da cobra no pano da tenda ameaçando morder a pessoa. Toninho incentiva a participante a bater com força até que acerta e cobra fica tora, ele agradece e em seguida pega a cobra.)* Eita danada! Opa! Aqui! Ah, não peguei, mas eu vi, gente. A bichana é das graúdas. Eu pego essa munáia!!!! *(Uma hora ela para abre a boca e se ouve o grito de socorro da Maricota)*

Há muitas versões para o surgimento do Mamulengo e de onde vem esta denominação. Alguns historiadores traçam linhas do tempo desde a vinda dos imigrantes europeus, pois os bonecos estavam em alta na Europa no período das grandes navegações. Outros remetem à animação dos bonecos do presépio do nascimento de Cristo, à utilização deste recurso pela Igreja a fim de doutrinar fiéis por meio da representação de autos litúrgicos. É comum, por exemplo, ver mestres mamulengueiros usarem a expressão “presepada” em cena, justamente porque seriam bonecos de presépio animados pelo bonequeiro.

Uma das maiores referências à pesquisa do Mamulengo, o pernambucano Hermilo Borba Filho, traçou algumas hipóteses durante suas pesquisas realizadas em meados do século XX, indo direto à fonte, pois, ainda estavam vivos muitos dos grandes mestres mamulengueiros, referências históricas na constituição do universo dos Mamulengos, criadores ou aperfeiçoadores da brincadeira de “botar boneco”. Segundo o pesquisador, uma das hipóteses parte do personagem Mané Gostoso, um boneco desengonçado que exhibe “movimentos nas pernas e braços, que se agitam por meio de cordões”. Ele é originário do Bumba-meu-Boi, e suas inter-relações com divertimentos

populares fazem com que, em algumas regiões do Brasil, deste personagem do teatro de bonecos vá surgir a brincadeira de Mamulengo:

É possível que a palavra *mamulengo* tenha vindo do nome de Mané Gostoso: *Mamu*, diminutivo de *Manuel*, com a substituição do *n* pelo *m* para torná-lo mais brando, mais ao jeito da própria figura, juntando-se ao sufixo *lengo*, de *lengo-lengo*, corruptela de *lenga-lenga*, expressão onomatopaica do barulho monótono que faz o boneco ao ser movido por um movimento da mão, dando cambalhotas, ficando de cabeça pra baixo, com uma perna atrás da orelha, etc. (Borba Filho, 1987, p.69).

Mamulengo não era originalmente o divertimento, e sim o nome do boneco, que, por extensão, deu o nome à brincadeira.

Em outra hipótese levantada por Hermilo Borba Filho, temos o seguinte:

Há muito tempo ouvi também referência ao mamulengo como sendo “a brincadeira do molengo” — “Vamos ver a brincadeira do molengo?”. José Petronilo Dutra, mamulengueiro em Surubim, com quase setenta anos de idade, me confirmou essa designação, ouvida na sua infância. A palavra *mamulengo*, então, viria da palavra *molengo*. Houve uma reduplicação (*mo*) e uma dissimilação (*ma*) da primeira sílaba, o *u* substituindo o *o*, por eufonia, na palavra *molengo*, embora alguns autores ainda escrevam a palavra assim: *mamolengo*. O uso do plural, em certos autores, indica ainda mais claramente que se trata de nome de bonecos que, depois, batizaram o espetáculo (Borba Filho, 2007, p. 69-73).

Borba Filho também cita a versão de Ângela Escudeiro: “O molengo, momolengo, mamolengo, mamulengo vem de mão mole, molenga, típico do Nordeste brasileiro. É o ‘boneco brasileiro’ surgido em Pernambuco com características bem regionais” (*apud* Borba Filho, 2007 p. 19).

Entre os personagens-bonecos de destaque nos Mamulengos está o Diabo, figura indispensável nas peças de Mamulengos e reminiscência dos autos litúrgicos medievais. Ele chega sempre com pompa de maioral, e no espetáculo do Grupo TIA possui guampas (ou aspas, chifres) feitas de parafusos, que remetem à tenacidade e à frieza do metal. Mas Toninho, após

o susto diante do “cruz-credo-que-coisa-feia”, emenda umas bordoadas: no universo do Mamulengo, o ato de bater deriva de tradições de representação do suplício do ser humano. Remete, entre outros, aos escravos que apanhavam sem poder se defender e mediante a brincadeira dos bonecos poderiam buscar alguma espécie de sublimação:

[TONINHO CORRE MUNDO]

Parou, parou, coisa torta desfigurada!!!! Não te avisaram que pra levar minha alma tem que ser bom de peleia de facão?

[DIABO]

Hein!? Ninguém me disse isso!

[TONINHO CORRE MUNDO]

Pois é, seu cara de unha encravada! Tá desinformado lá nos infernos hein!! Não tem internet por lá ou tu não acessou meu perfil do Facebook e Instagram? Tá tudo lá! Que barbaridade mesmo!!! Muito desatualizado este capeta que mandaram!!!

[DIABO]

(Muita raiva)

Eu não preciso disso! Eu sou o poderoso dos infernos, sou a maldade dura da realidade!!!!

[TONINHO CORRE MUNDO]

Bah essa doeu, agora! Tu é um frouxo, isso sim, seu cara de calcanhar rachado!!!

[DIABO]

Não! Eu sou o senhor dos infernos e vou te levar e depois levarei a alma de cada um que está aqui na frente!

[TONINHO CORRE MUNDO]

Ih pessoal, ele tá afinzão de vocês, hein!!

Isso aí é só papo furado dessa porca véia enfeitada!!

E chega desse papo que isso aqui tá mais comprido que esperança de pobre! Pega aqui o teu facão! *(Todo mole)*

E esse aqui é o meu *(Duro, vai amolando na barraca)*, mais afiado que língua de sogra!

Marcelo Militão, ator-palhaço e bonequeiro, encarou o desafio de animar uma dezena de bonecos na peça, tarefa árdua tanto na questão do ritmo como no trabalho físico, pois é alta a exigência física no teatro de bonecos para o ator-animador. Por exemplo, na movimentação da mão:

A possibilidade de movimentos da mão só se compara à dos olhos. Ferramenta das ferramentas, nas palavras de Aristóteles, a mão estrutura-se em vinte e sete ossos, constituindo um sistema articulatorio extremamente refinado. A mão constitui-se de oito ossos no punho; cinco ossos metacarpianos (que ficam na região da palma) e catorze falanges (ossos dos dedos). Tem-se 17 músculos intrínsecos (que começam na mão), que possibilitam movimentos finos e os posicionamentos da mão; e 21 extrínsecos (que começam no braço) responsáveis pelos movimentos de força e tração (Costa, 2008, p. 15-16).

Militão dentro da tenda brinca/joga/dança a agitada correria que os Mamulengos pedem, e há sempre um tempo específico no ritmo de cada história e em cada entrada de bonecos na brincadeira. Quando Toninho Corre Mundo entra em cena, Militão consegue dar vida e alma ao personagem principal como braseiro em dia de fogueira junina. O mesmo acontece com personagens masculinos e femininos. Além disso, o ator também pega o ritmo das falas, e não à toa: seu diretor é Danilo “Canhotinho”, hoje um dos mestres em tipos e modulações de vozes bonequeiras. O bonequeiro tem mão precisa na animação das figuras fantásticas como a cobra e o diabo, e mantém os olhos dos bonecos nos olhos do espectador:

É comum ouvir de atores-animadores que “o boneco olha com a cabeça e não apenas com o olho”. O olhar adquire importância fundamental quando o boneco, antes do início de determinadas ações, olha para o ponto exato de deslocamento. A precisão do seu olhar indica ao espectador o que deve ser observado. Isso exige um amplo e definido movimento de cabeça, para dar a clara sensação de que o boneco olha (Beltrame, 2008, p. 29).

Outro elemento vital na encenação de Mamulengos é a simbiose entre animador e boneco. Essa tríade magia-energia-simbiose foi preconizada por Ana Maria Amaral, sobre a massa e a matéria que ressignificam o objeto sem vida em boneco ativo. A pesquisadora explica:

O homem primitivo acreditava que em todas as coisas mesmo as inanimadas, existiam seres vivos, animados, que provocavam o fenômeno da vida. [...] nossa concepção de alma. [...] sua ausência permanente seria a morte. Ausências temporárias podiam acontecer, sem causar-lhe mal. Saíam ou entravam no corpo através dos orifícios (Amaral, 1997, p. 86, grifo nosso).

O Grupo TIA consegue esta simbiose por meio da animação de Militão, o que traça um novo patamar de (r)existência do objeto transposto à cena viva e latente diante do público. Seguem mantendo ativa a arte do Mamulengo, promovendo a difusão do brinquedo, lutando diante das adversidades e permitindo que o Mamulengo, um patrimônio imaterial do país, não seja absorvido pelas atuais formas de diversão e mídias. Viva o Mamulengo! Bora botar boneco!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Aêh! Pessoal, voltei! Tô prontinho, bem arrumadinho e pronto pra brincadeira. Pra encerrar por que o espaço e tempo tá pequeno nesta vida pra gente ficar parado só lendo. A minha história no Mamulengo ficou assim ó: Nesta história você verá as aventuras e peripécias do aventureiro gaudério Toninho Corre Mundo, que certo dia inventou de se espriar pro sul do Sul e se aprumar num emprego de ginete domador de cavalo xucro, lá na estância de Seu Cidão Dornelles. Mas os fatos despencam pra outras aventuras, tem assombração, Cobra Grande, Diabo, muito suspense, humor e, claro, uma pitada de romance, que é pra arrancar um friozinho na barriga. Então pra finalizar convido a todos e todas pra cantarem comigo esta linda canção. E até a próxima.

Fui!

FLOR DO MAMULENGO

LUÍS FIDÉLIS-JUAZEIRO DO NORTE-CE, 1994

Eu sou a flor de Mamulengo / Me apaixonei por um boneco
E ele “neco” de se apaixonar / “Neco” de se apaixonar (bis) / E ele
“neco”

Já estou com os nervos à flor do pano / De desengano vou ter um treco
E ele “neco” de se apaixonar / “Neco” de se apaixonar (bis) / E ele
“neco”

[REFRÃO]

Se no teatro eu não te atar / Boneco eu juro vou me esfarrapar
Eu não consigo viver sem teu denço / meu Mamulengo (bis)
E ele “neco” de se apaixonar / “Neco” de se apaixonar (bis) / E ele
“neco”

[REFRÃO]

[FIM]

[JONAS]

(*Para o público*)

O capitão um dia me disse que alguns pensavam que a vocação de baleeiro era um tipo de sujeito sanguinário. Sanguinário todos somos, é verdade, mas sanguinários também são todos os comandantes a quem o mundo infelizmente se delicia em honrar até os dias de hoje! Pobre Capitão, como condenar se o próprio juiz é arrastado para o tribunal?! A Revolta da Chibata já passou!? Por ora tudo que posso compreender é que o mundo é um navio em viagem, uma rota não concluída, pois, como já dizia o poeta: Navegar é preciso! Fui! (*Sai*)

Diante dos fatos políticos ocorridos nestes últimos anos em que finalizava a então pesquisa de doutoramento que originou este livro, adoraria incluir aqui somente esse texto do personagem Jonas, da dramaturgia *As Aventuras do Fusca à Vela*, como texto final. Mas, num átimo de resistência contra a atimia que se avoluma, sinto a necessidade de expor algumas breves considerações.

A curta fala do personagem Jonas foi escrita no verão de 2014-2015, antes do golpe de 2016 e quatro anos antes do último pleito para a presidência do país, em 2018. Eu, hoje, mais de cinco anos depois das primeiras palavras lançadas na página em branco, me surpreendi ao reler com tal distanciamento histórico. Um dramaturgo também se surpreende quando revisita alguma de suas obras: reler é reviver, lembrar, ressignificar. É como “se eu estivesse fazendo a arqueologia da minha compreensão de mundo” (Freire, 1989, p. 12).

Bastou um olhar atento pelas frases da minha própria dramaturgia para perceber como a crônica de um tempo já anunciava a derrocada de uma nação, após a cega fé capitaneada pelas redes sociais e por credos arcaicos que permitiram que uma plebe sanguinária de canalhas assumisse o leme deste *fake-navius* em rota de queda no abismo terraplanista. Desta fala final da peça, as alusões ainda estão presentes na nossa sociedade, que espera, como Jonas, o dia em que um juiz que virou ministro, e depois de demitido do cargo mudou-se para fora do país, seja um dia julgado, de fato, pelos malefícios que causou.

Também dentro do universo da vida de marinheiros, os “homens do mar” como retratados na peça, o personagem Jonas cita a Revolta da Chibata (já acabou!?), um motim histórico que se deu no Brasil em 22 de novembro de 1910, no Rio de Janeiro (RJ), quando João Cândido Felisberto (RS:1880-RJ:1969), também conhecido como o Almirante Negro, liderou uma revolta contra a punição por chibatadas executadas por oficiais brancos nos trabalhadores da Marinha brasileira, composta em sua maioria por negros. Infelizmente, são fatos recorrentes ainda nos dias atuais, em que (des)governo incentiva a homofobia, o extermínio dos povos originários, a destruição da Amazônia, o racismo, o armamentismo, o machismo e uma porção de outros “ismos” que arrepiam até um papa com sua índole franciscana. O que nos resta é a resistência permanente com enfrentamento e ação direta.

Mas tudo passa: quatro anos passam rápido, caso o povo e a natureza não reajam antes com a força concentrada da gigante baleia cachalote do romance de Herman Melville. Quatro anos: esse foi o tempo da jornada do Capitão Ahab e sua tripulação no navio Pequod, o tempo que levaram para encontrar Moby Dick. Com o grande domínio do autor na arte da escrita e seu entendimento das forças da natureza, é somente no final da obra, após mais de seiscentas páginas, que surge o cetáceo tão aguardado pelo leitor e pelo Capitão. Bastaram nada mais que trinta páginas para que a calmaria voltasse a reinar nas águas habitadas por Moby Dick.

Para nós, artistas deste país, os resultados do desmonte impingido pelos comandantes e oficiais da nação à cultura e à educação brasileira batem todos os dias em nossas portas. Dizem-nos “Bom dia!” nas notícias logo cedo de manhã, nos acompanham no horário do almoço, servem um

cafezinho ao cair da tarde e após o jantar nos conduzem por mensagens de grupos de “zap-zap” para a cama repleta de sonhos intranquilos. Não é possível manter a calma diante da “tormenta”. Reagir é o único caminho nesta travessia árdua de ser artista, de ser professor, de ser pesquisador, de ser... (pausa) humano!

O conteúdo aqui exposto não permite estabelecer uma fórmula ou um método, mas pode provocar a expansão do conhecimento de quem vier a ler este compêndio. O trabalho que procurei escrever não se centra na defesa de conceitos e aferições categóricas, e sim numa esfera outra, de busca e reflexão sobre práticas de criação do texto teatral para espetáculos de teatro de rua. Relatar diferentes processos de criação e suas dificuldades e soluções permitiu-me fazer um trabalho que, espero, possa contribuir em tempos vindouros.

Foi nesse sentido que procurei na primeira parte desta escrita percorrer o caminho da minha formação. Em minha concepção, a discussão desta pesquisa somente faria sentido para os leitores e as leitoras que estivessem a par da minha jornada, intrinsecamente firmada nas vivências e práticas documentadas e analisadas. Assim, quem sabe, possam ter alguma clareza e compreensão dos procedimentos de criação do texto dramático por parte dos grupos, artistas e movimentos artísticos aqui abordados.

Nesta perspectiva, conseguimos selecionar e identificar características em comum no que denominei de “modalidades” de uma *dramaturgia porosa* para teatro de rua, como a *Camelôurgia*. Suas estratégias de abordagem do público cidadão estão inseridas e pensadas na constituição de um roteiro que será concebido na relação que o artista de rua estabelece, olho no olho e frente a frente, com seu público no intuito de, entre outras fruições próprias da arte, manter a sua sobrevivência, assim como a sobrevivência da arte de rua, por meio da contribuição espontânea no chapéu; além da oferta de alguns produtos feitos com sua arte, como CDs, livros, cordéis, bonecos, máscaras, artesanatos, entre outros.

Vimos também a *Cenopoesia* que nasce das entranhas e inquietudes do poeta andarilho Ray Lima, que vai ganhar o sertão nordestino por meio do Movimento Escambo Popular Livre de Rua e depois se espriar pelo mundo. O texto-roteiro da *Cenopoesia* se apresenta na configuração de dois modelos:

o *roteiro cenopoético* e o *roteiro manifesto*, que apresentam diferenças no registro do texto escrito e no objetivo de cada um como foco de assuntos a serem abordados. Enquanto o *roteiro manifesto* se constitui como engajamento político de protesto contra as instâncias do poder hegemônico capitalista vigente, o *roteiro cenopoético* faz um caminho em direção às formações pedagógicas em vivências e encontros de cultura popular, além de projetos ligados à saúde comunitária. Ambos coadunam a realização com o ato cenopoético e o texto da *Cenopoesia*, assim como a modalidade de texto teatral para rua ocorre na sua “feitura”, em sua momentânea definição no bojo do congraçamento do ato cenopoético. Em outras palavras, se materializa nas várias possibilidades empreendidas pelo cenopoeta como sujeito lírico em relação dialógica com os demais participantes do roteiro cenopoético.

Na segunda parte desta escrita, encontramos os processos criativos com três dramaturgias que eu, como dramaturgo, pude escrever para três grupos de teatro de rua. Nessas dramaturgias e suas específicas montagens, cada processo de criação dramaturgical, em consonância com as linguagens artísticas escolhidas pelos grupos, ocasionou procedimentos diferentes na construção do texto. No caso de *As Aventuras do Fusca à Vela*, eu transitei entre o dramaturgo que a partir da sua experiência como artista de rua adapta o romance solitário em seu ambiente de escrita e o dramaturgista mergulhado na cena colaborativa que modifica o texto nos primeiros ensaios com máquinas, bonecos e gente. Como parte dos procedimentos de um texto para rua, é na pegada inicial que a dramaturgia vai se ajustando por meio da relação texto-ator-cena-público-cidade-espacos.

Na situação de *O Dilema do Paciente*, há o meu total envolvimento. O dramaturgo/diretor que depois passa a ser também ator/palhaço de rua engajado nas causas sociais, que mantém presente a tônica de luta pela sobrevivência colaborativamente e improvisadamente, como todo cômico *dell'Arte*. Com uma verve de resistência, seguimos questionando o *status quo* que se instaura nas ruas e em outros espaços que visam ao lucro de/do capital. Há um prazer muito grande em rememorar o processo de criação deste texto e ver o quanto minha vida foi se estruturando para que chegasse àquele momento criativo e chegasse aqui hoje. A vida de um palhaço é posta em cena, é posta no texto, é posta aqui. Só tenho orgulho desses erros e

acertos, pois ser palhaço é errar com a convicção de que não está errado. Eu sou palhaço.

O caminho percorrido para a efetivação da dramaturgia *As Gineteadas de Toninho Corre Mundo na Estância de Cidão Dornelles* se mostrou uma grande odisseia do Rio Negro, no Norte do país, às cenas de Mamulengo, proveniente do Nordeste brasileiro, para os trabalhos de um grupo gaúcho na região Sul do Brasil. A transcrição de universos dramáticos com suas peculiaridades provocou neste dramaturgo um estado de alerta máximo. Foi preciso levar muito a sério mesmo quando se escrevia comédia. O que nos aproxima pode nos afastar, e é nesse momento que as “costuras” de tramas e enredos, fabulários e imaginários de culturas distintas exigiram apuro técnico e muitos estudos para criar um universo de multiversos peculiares.

A dramaturgia para teatro de rua é a dramaturgia das possibilidades. Vimos durante a pesquisa vários artistas e autores expressarem a palavra “possibilidade”, ou “possibilidades”. No capítulo sobre a *Cenopoesia*, Ray Lima menciona que os embates e o conagraçamento se estruturam por meio das *possibilidades* criadas no ato cenopoético, pelo cenopoeta ou pela cenopoetiza. Já na *Cameloturgia*, André Alvez elenca dez *possibilidades* para o cameloturgo obter sucesso com seu espetáculo.

As possibilidades também se ampliam nas três dramaturgias aqui expostas e analisadas. Num espetáculo, as múltiplas dimensões se dão nas possibilidades de conexão entre maquinaria, bonecos e gente, diante de uma plateia focada nas transformações e viradas das tramas adaptadas de *Moby Dick* para o teatro de rua. Há possibilidades também nas artimanhas de três palhaços que perfazem o caminho de um teatro de rua de denúncia, constituído de um enredo cômico e ácido estruturado na interação com o público. Por último, mas não menos importante, o universo dos bonecos do Mamulengo tece inúmeras possibilidades de contar uma história constituída da junção de ritmos das diferentes narrativas do Nordeste brasileiro com o fabulário da pampa sulista gaúcha.

Muitas são também as possibilidades de luta e sobrevivência destes artistas e sua arte. Mesmo com a ausência de políticas públicas para a cultura, entre um enredo e outro, uma citação e outra, em alguns procedimentos e possibilidades de criação do texto teatral para a cena na rua permanece

a chama e o desejo latente de resistência. De continuar mantendo vivas as estruturas da arte das possibilidades que garantem ao artista a sobrevivência e a energia para ocupar espaços e exercer a liberdade de expressão e o direito de ir e vir nas ruas. Acredito que *um artista de rua faz mais que um Ministro da Cultura* (Santos, 2018); embora tenhamos atualmente apenas uma Secretaria Especial da Cultura, dentro de um Ministério. Por isso, nos dias de hoje, tornou-se difícil celebrar uma pequena conquista quando se percebe que tudo no cotidiano desumano das ruas leva à anestesia e ao embrutecimento. Acredito que uma sociedade saudável precisa de políticas públicas para a cultura, e que a cultura nas praças é questão de saúde pública. Rua sem arte se torna palco da violência, eis a mensagem dos grafites nas ruas.

Nessa busca por um espaço mais digno para todos os seres vivos, retomo uma das epígrafes iniciais deste livro. Dario Fo fala dos artistas de rua do período medieval, tão semelhantes aos de hoje: todos “têm fome, fome de comida, fome de sexo, fome de dignidade, fome de identidade, fome de poder” (Fo, 1998, p. 305). Complemento que temos fome de viver, fome de liberdade de expressão nas ruas, queremos o que é de direito, que se faça valer o parágrafo IX do artigo 5º da Constituição da República Federativa do Brasil, que garante os Direitos Fundamentais: “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (Brasil, 1988). É essa a nossa grande FOME, hoje!

O dia em que houver o respeito e o cumprimento do artigo 5º da Constituição, por parte das instâncias governamentais, poderemos seguir trabalhando nas ruas e nos espaços abertos. Seguir dialogando sobre assuntos e urgências comuns a todos. Como disse Amir Haddad na outra epígrafe, num ambiente sem “distinção de sexo, raça, cor, classe, religião, com todos acompanhando a mesma história, a linguagem eliminando a estratificação social, é que se pode ter esta sensação e a certeza de que o teatro é a UTOPIA representada” (Haddad, 2008, p. 35).

Neste momento, procurando traçar as últimas considerações deste imenso *zibaldone* que se transformou em tese e agora em livro, recordo o italiano Umberto Eco, que, em sua obra *Como fazer uma tese*, afirma: “a tese é como porco: nada se desperdiça” (Eco, 1998, p. 169). Conheço bem por experiência própria o valor que as mínimas partes de um porco podem

oferecer numa realidade de sobrevivência: sendo filho de família pobre, que continua pobre financeiramente, mas rica de ideias e experiências, vivi por mais de uma década, na minha infância, da comercialização de porco. De sua compra ainda vivo até a sua venda em partes prontas para o consumo, tudo do porco era aproveitado. Assim sendo, ofereço este corpo-texto-livro vivo como aquilo que consegui construir até aqui, e espero que ele também possa ser aproveitado em suas mínimas partes.

Esta escrita chega ao seu fim, mas mantenho o frenesi pelo trabalho que ora pausa. Mantenho o desejo de “aprofundar todos os pontos que ficaram em suspenso, ir ao enalço das ideias que nos vieram à mente, mas que se teve de suprimir, ler outros livros, escrever ensaios” (Eco, 1998, p, 170).

Finalizo com uma frase que encontrei na capa de um *zibaldone* que tenho há mais de vinte anos. Num caderninho de cor verde com capa rabiscada com caneta azul se vê, num canto esquerdo, a frase cuja cor da tinta já se encontra opaca: “Transformar inquietudes em energias emancipatórias!”.

Creio que seja esse o caminho. Então, sem mais, me despeço.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Junia; NOE, Marcia. Expressões mineiras no teatro: o *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão. In: ALVES, Junia; NOE, Marcia. *O Palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: PUC/Minas, 2006.
- ALVEZ, André Garcia. *Blog A Oralidade e a Camelôurgia*, 27 set. 2010. Disponível em: <http://oralidadecameloturgia.blogspot.com/2010/>. Acesso em: 13 dez. 2019.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de animação*. Ateliê Editorial: São Paulo, 1997.
- BARRENTO, João. *Limiars sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BELTRAME, Valmor Nini. A dramaturgia do teatro de bonecos para crianças. *Revista Continente Sul Sur*, n. 5, Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, 1997.
- BELTRAME, Valmor Nini. Princípios técnicos do trabalho do ator-animador. In: BELTRAME, Valmor Nini (org.). *Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática*. Florianópolis: UDESC, 2008.

- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução do alemão: Irene Aron; tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Infância berlinesse: 1900. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos populares do Nordeste*. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2007.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. 2. ed. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 13 dez. 2019.
- BRECHT, Bertolt. *Histórias do Senhor Keuner*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.
- BRITO, Marcelo Souza. *O teatro invadindo a cidade*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BRITO, Rubens José Souza. *Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos*. A contribuição do Grupo de Teatro Mambembe (SP). Tese de Livre-docência — Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, 2004.

- BROCHADO, Izabela. A participação do público no Mamulengo pernambucano. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, SCAR/UEDESC, v. 1, n. 3, 2007.
- BROCHADO, Izabela. Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: histórias e histórias. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, SCAR/UEDESC, v. 1, n. 13, 2015.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- CABRAL, Michelle Nascimento. *Processos comunicacionais no teatro de rua: performatividade e espaço público*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2017.
- CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Laboratório de edição (FALE/UFMG), 2011.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução: Gênese Andrade. 4. ed. 4. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CARVALHO, Enio. *História e formação do Ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CECCATO, Patrícia. *Não se mata pintassilgos e outros textos curtos para teatro*. Dissertação (Mestrado em Escrita Criativa) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/8358/1/000478534-Texto%2bCompleto-0.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2019.
- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COSTA, Felisberto Sabino da. Algumas palavras sobre a arte da manipulação (ou animação) ou conforme os desideratos de cada qual. In: BELTRAME, Vamor Níni (org.). *Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática*. Florianópolis: UDESC, 2008.

- COSTA, Felisberto Sabino da. *A Poética do Ser e não Ser: Procedimentos Dramatúrgicos do Teatro de Animação*. São Paulo, SP: EDUSP, 2016.
- DANTAS, Vera; LIMA, Ray. Cirandas ampliadas de aprendizagem e pesquisa. In: LIMA, Ray. *De sonhação a vida é feita, com crença e luta o ser se faz. Roteiros para refletir brincando: outras razões possíveis na produção de conhecimento e saúde sob a ótica da educação popular*. Brasília: Ministério da Saúde, 2013.
- DICIO — Dicionário online de português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: 13 dez. 2019.
- DUBATTI, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- ECO, Umberto. Como se faz uma tese. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. 14ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta — formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ESCUDEIRO, Ângela Maria. *Cassimiro Coco de Cada Dia: Botando Boneco no Ceará*. Fortaleza: IMEPH, 2007.
- FALEIRO, José Ronaldo. Os Cadernos de Teatro e a descentralização do saber teatral. *Revista Urdimento*, UDESC, Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 43-54, 2002.
- FERREIRA, Juca. Cultura e resistência. In: SINGER, André et. al. Organização de Ivana Jinkings, Kim Doria, Murilo Cleto; ilustração de Laerte Coutinho. *Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FO, Dario; RAME, Franca (org.). *Manual mínimo do ator*. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: SENAC, 1998.
- FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

- GALVÃO, Rita. Apresentação. In: MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Rita Galvão. São Paulo: Editora Abril, 2012.
- GOUDARD, Philippe. Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. Tradução de Cristiane Lage. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. Tradução de Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- GROTOWSKI, Jerzi. Em busca de um teatro pobre. Tradução de Aldomar Conrado. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- HADDAD, Amir. A função da função ou o circo etéreo. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (org.). *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.
- HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- INHAMUNS, Calixto de. Primeiras impressões. In: LIMA, Ray. *Pelas ordens do rei que pede socorro: um roteiro manifesto da Cenopoesia*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2012. p. 13-14.
- JESUS, Jennifer Jacomini de. Ocupa Minc-SC: um lugar de heterotopia. In: MATTIELLO, Emanuele Weber; DE LIMA, Fátima Costa; ENGROFF, Luiz Gustavo Bieberbach; BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf (org.). *Imagens políticas: reflexões práticas e práticas reflexivas*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2017.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süsskind, São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, Fátima Costa de. “Sozinho na companhia de muitas coisas”: a relação do artista com seus objetos. Revista Móin Móin n. 12– Estudos de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, 2012, p. 77-94 Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701122014077/7836>.

- LIMA, Fátima Costa de. Dos Doces Bárbaros (1976) Ao Ocupa Minc (2016): juventude artista e militante, entre invasão e ocupação. In: MATTIELLO, Emanuele Weber; DE LIMA, Fátima Costa; ENGROFF, Luiz Gustavo Bieberbach; BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf (org.). *Imagens políticas: reflexões práticas e práticas reflexivas*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2017.
- LIMA, Joana Neto; ROMUALDO, Sofia; NÓBREGA, André; RIBEIRO, Rogério (org.). *Almanaque Steampunk 2012*. Lisboa: Eu Editó, 2012.
- LIMA, Ray. Aos que não nasceram naquele raríssimo inverno. In: LIMA, Ray. *Nhandupo nhandu ema nhanduiema nhandupoima*. Mossoró (RN): Editora Queima Bucha, 1994.
- LIMA, Ray. *De Sonhação a vida é feita, com crença e luta o ser se faz*. Roteiros para refletir brincando: outras razões possíveis na produção de conhecimento e saúde sob a ótica da educação popular. Brasília: Ministério da Saúde, 2013.
- LIMA, Ray. *Lâminas*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.
- LIMA, Ray. *Pelas ordens do rei que pede socorro: um roteiro manifesto da Cenopoesia*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2012.
- LÖWY, Michael. Da tragédia à farsa: o golpe de 2016 no Brasil. In: SINGER, André et. al. Organização de Ivana Jinkings, Kim Doria, Murilo Cleto; ilustração de Laerte Coutinho. *Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MARICATO, Ermínia. *Para entender a crise urbana*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- MARX, Groucho. Sobre o teatro. *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 113, abr./maio/jun., 1987.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Tradução de Álvaro Pina e Ivana Jinkings. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MASSA, Clóvis. Teatro e recepção. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora. 2010.

- MATTIELLO, Emanuele Weber; DE LIMA, Fátima Costa; ENGROFF, Luiz Gustavo Bieberbach; BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf (org.). *Imagens políticas: reflexões práticas e práticas reflexivas*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2017.
- MATTOS, Caco; GONZALEZ, Carolina. Notas de Tradução. In: RÉMY, Tristan. *Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown*. Tradução e pesquisa de Caco Mattos e Carolina Gonzalez. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Rita Galvão. São Paulo: Editora Abril, 2012.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre B. de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MICHALSKI, Yan. Literatura e Teatro — o conturbado mas indissolúvel casamento. In: KHÉDE, Sonia Salomão. (org.). *Os Contrapontos da Literatura (Artes, Ciência e Filosofia)*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1984.
- NICOLETE, Adélia. Dramaturgia em colaboração: por um aprimoramento. *Subtexto: Revista de teatro do Galpão Cine Horto, Minas Gerais, CPMT*, n. 7, 2010.
- NUNES, Luís Arthur. O Diálogo entre teatro de atores e formas animadas: relato de uma experiência. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul, SCAR/UEDESC*, v. 1, n. 7, 2010.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PAVANELLI, Marcos; PAVANELLI, Simone. *Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua*. Caderno 1. São Paulo: Núcleo Pavanelli: Centro de Pesquisa Para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2011.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIXOTO, Fernando. *O teatro de Osvaldo Dragún*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

- REDE BRASILEIRA DE TEATRO DE RUA. *Manifesto*. Campo Grande (MS), jun. 2016.
- RÉMY, Tristan. *Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown*. Tradução e pesquisa de Caco Mattos e Carolina Gonzalez. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- RIBEIRO, José Hamilton. *Os Tropeiros: diário de marcha*. São Paulo: Globo, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo: o teatro de bonecos popular do Brasil. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, SCAR/UDESC, v. 1, n. 3, 2007.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo — um povo em forma de bonecos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- SANTOS, Márcio Silveira. *As Aventuras do Fusca à Vela (zibaldone)*. Porto Alegre: [sem publicação] 2015.
- SANTOS, Márcio Silveira. *As Gineteadas do Valente Toninho Corre Mundo na Estância de Cidão Dornelles (zibaldone)*. Porto Alegre: [sem publicação] 2013.
- SANTOS, Márcio Silveira. *O Dilema do Paciente (zibaldone)*. Porto Alegre: [sem publicação] 2009.
- SANTOS, Márcio Silveira. *Longa jornada de teatro de rua Brasil afora*. Porto Alegre: Ueba Editora, 2016.
- SANTOS, Márcio Silveira. *Um Artista de rua faz mais que um Ministro da Cultura*. Porto Alegre: Ueba Editora, 2018.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia*. São Paulo: EdUSP, 2014.

- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sônia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SCALA, Flaminio; BARNI, Roberta (org.) *A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- SHAKESPEARE, William. *Shakespeare de A a Z: livro das citações*. Seleção de Sérgio Faraco e tradução de Carlos Alberto Nunes. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SILVEIRA, Patrícia dos Santos. *Trilogia da violência entre cantos de vida e morte: a construção de uma dramaturgia*. Tese (Doutorado em Escrita criativa) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/9146/1/000480594-Texto%2bParcial-0.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2019.
- SINISTERRA, José Sanchis. *Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos*. Tradução de Antonio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2016.
- SOUZA, Edson Paulo. Depoimento. In: LIMA, Ray. *Pelas ordens do rei que pede socorro: um roteiro manifesto da Cenopoesia*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2012. p. 125-128.
- STEIN, Gertrude. *O que você está olhando. Teatro (1913-1920)*. Tradução de Dirce Waltrick do Amarante e Luci Collin. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- TEIXEIRA, Adailton Alves. *Identidade e território como norte do processo de criação teatral de rua: Buraco d'oráculo e Pombas Urbanas nos limites da zona leste de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Artes) — Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2012.
- THEBAS, Cláudio. *O livro do palhaço*. São Paulo: Companhia da Letrinhas, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- TOMAZZONI, Airton. (Prefácio) *A implacável Vera K. ou a vida sem bula, sem receita*. In: KARAM, Vera. *Vera Karam: obra reunida*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/CORAG, 2013. p. 9-16.
- TORRES, Walter Lima. *Por uma dramaturgia das memórias, dos registros e dos rastros*. In: Anais do 3º Seminário Internacional sobre Dança, Teatro e Performance: poéticas tecnológicas. Salvador, 3 a 7 de novembro de 2010. Salvador: UFBA/PPGAC, 2011.
- TURLE, Licko. *Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. *Revista Tá Na Rua*, Rio de Janeiro, Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, ano 1, n. 1, p. 13-15, 2008.
- TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (org.). *Teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.
- TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Teatros(s) de rua do Brasil: a luta pelo espaço público*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- URBINATTI, Tin. *Peões em cena: Grupo de Teatro Forja*. São Paulo: Hucitec, 2011. VIEIRA, Cesar. *Em busca de um teatro popular*. Santos: Confenata, 1981.
- WUO, Ana Elvira. *Aprendiz de Clown: abordagem processológica para a iniciação à comicidade*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2019.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

OBRAS TEATRAIS

As Aventuras do Fusca à Vela. Texto de Márcio Silveira Santos. Porto Alegre, 2015.

As Gineteadas do Valente Toninho Corre Mundo na Estância de Cidão Dornelles. Texto de Márcio Silveira Santos. Porto Alegre, 2013.

O Dilema do Paciente. Texto de Márcio Silveira Santos. Porto Alegre, 2009.

FILMOGRAFIA

A ESTRADA DA VIDA. Direção: Federico Fellini. Produção: Dino de Laurentiis e Carlo Ponti. Itália: Versátil, 1954. 1 DVD (108 min.).

AMARCORD. Direção: Federico Fellini. Produção: Franco Cristaldi. Itália/França: Versátil, 1973. 1 DVD (127 min.).

APOCALYPSE NOW. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola, Gray Frederickson e Fred Roos. USA: United Artists, 1979. 1 DVD (153 min.).

E LA NAVE VA. Direção: Federico Fellini. Produção: Franco Cristaldi e Daniel Toscan du Plantier. Itália/França: Versátil, 1983. 1 DVD (132 min.).

MOBY DICK. Direção: John Huston. Produção: Jack Claiton. USA: Warner Bros, 1956. 1 DVD (116 min.).

OS GALHOFEIROS. Direção: Victor Heerman. Produção: Irmãos Marx. USA: Paramount Pictures, 1930. 1 DVD (97 min.).

OS IRMÃOS MARX NO CIRCO. Direção: Edward Buzzell. Produção: Mervyn LeRoy. USA: MGM, 1939. 1 DVD (87 min.).

OS PALHAÇOS. Direção: Federico Fellini. Produção: Elio Scardamaglia e Ugo Guerra. França/Alemanha/Itália: RAI, 1970. 1 DVD (92 min.).

DISCOGRAFIA

Legião Urbana. *Que País É Este 1978/1987*. Rio de Janeiro: EMI, 1987. 01 disco sonoro.

Cia. Carroça de Mamulengos. *Carroça de Mamulengos — Juazeiro do Norte — Os Afilhados do Padrinho*. Juazeiro do Norte: Ágata Tecnologia Digital LTDA, 2008. 01 CD.

Richard Wagner (Vol. 16). *Cavalgada das Valquírias (Faixa 8)*. Coleção Folha Mestres da Música Clássica. São Paulo: Folha de São Paulo, 2014. 01 CD.

APÉNDICES





AS AVENTURAS DO FUSCA À VELA

SINOPSE

As Aventuras do Fusca à Vela é uma inusitada montagem do Grupo UEBA Produtos Notáveis, direcionada para o teatro de rua. O espetáculo se passa em torno de um ferro-velho, onde dois personagens vivenciam uma situação singular, confundindo realidade com fantasia. O velho Ismael conta e experimenta sua história por meio do seu fusca, transformando o carro em uma embarcação, conduzindo o espectador a viajar com seus devaneios. O jovem Jonas entra na história ao jogar uma bola contra o fusca e assim chamar a atenção do velho marujo. Nesse encontro eles transformam o veículo em uma embarcação, encontram tubarões e sereias, atravessam tempestades e por fim chegam até a temida baleia Moby Dick.

FIGHA TÉCNICA

CATEGORIA: Teatro de Rua, com Formas Animadas (Steampunk e realismo fantástico)

DURAÇÃO: 50 minutos

ESTREIA: 1 de maio de 2015, no pátio externo do Centro Cultural Moinho da Cascata, em Caxias do Sul (RS)

EQUIPE NA ESTREIA

ATUAÇÃO: Aline Zilli (Jonas), Bruno Zilli (ator 1 e marinheiro 1), Jonas Piccoli (Ismael/Capitão Ahab) e Rodrigo Guidini (ator 2 e marinheiro 2)

DRAMATURGIA: Márcio Silveira dos Santos — baseado em Moby Dick, de Herman Melville

ORIENTAÇÃO E SUPERVISÃO DE CRIAÇÃO DE MAQUINARIA: Luciano Wieser

CENÓGRAFO: André Gnatta

FIGURINOS: Raquel Cappelletto

BONECOS: Nazareno Bernardo

TRILHA SONORA: Projeto Coletivo Ccoma

FOTOGRAFIAS: Fabiano Knopp, Márcio Silveira, Rafaela Conte

ARTES GRÁFICAS: Joni Casali

MATERIAL DE DIVULGAÇÃO: UEBA Editora

PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO: Grupo UEBA Produtos Notáveis

AS AVENTURAS DO FUSCA À VELA (A DRAMATURGIA)

CENA 1

(Um fusca está estacionado de lado para o público. Enferrujado e com muitas tralhas em cima. Entram dois atores e Jonas jogando bola.)

[ATOR 1] Manda aí!

[ATOR 2] Passa pra mim!

[JONAS] Tá comigo! Vai que é tua!

(Eles brincam com a bola e com o público. Vai juntando o público, passando a bola para eles e pedindo de volta, até a roda ficar formada. Após, o Jonas arremessa a bola no Fusca. Dispara um alarme.)

[ATOR 1] Cara!!! Aqui é o ferro-velho do velho Ismael!

[JONAS] E o que é que tem?

[ATOR 2] Tu não sabe?!!!! Ele é louco!!!

[ATOR 1] Um velho lobo do mar que dizem que matou toda a sua tripulação só porque não limpavam o convés direito!

[ATOR 2] Dizem que ele cortou as cabeças de seus marujos e comeu os cérebros na janta! *(Fiscalizando alguém se deliciando)* Tipo pudim cremoso de cérebro, entende?!

[ATOR 1] *(Vendo o outro fiscalizar, imita e estala os lábios lambendo os dedos)* E no outro dia também comeu no almoço! Tipo polenta com queijo, sacou?!

[ATOR 2] *(Como se chupasse com força um canudinho)* E mais um pouco no café da manhã, que ele chupou com sua perna feita de osso de baleia!

[ATOR 1] *(Sorvendo também um canudinho imaginário)* E sobrou um pouquinho pro lanche da tarde! Te liga no perigo, cara!!

(Nesse momento o alarme para, todos olham para trás e ouvem um grito gutural. Os dois atores correm um para cada lado, pelo público, e, quando Jonas ameaça correr, ouve-se o grito de Ismael.)

GENA 2

[CAPITÃO] Parado aí mesmo, seu saco purulento de piolhos fedendo a escorbuto! Rato sebososo, imprestável, cheio de excremento de vômito de marujo bêbado que comeu lavagem de porcos verminados!

[JONAS] *(Para o público, esticando os braços)* Ai! Me ajuda, vai!!! Eu acho que fiz xixi!!!

[CAPITÃO] Parado aí mesmo, lacaio nojento que mataria sua própria mãe por uma lata de sardinha podre! Hahahahahaha... Seu lacaio pestilento desventurado, como ousa bombardear minha embarcação?

[JONAS] *(Para o público, esticando os braços)* Ai! Me ajuda! Não é verdade, eu não matei minha mãe!! *(Sem ajuda, se apavora e sai correndo ao redor do Fusca, Ismael o persegue).*

[CAPITÃO] Vou atirar essa sua carcaça de mandrião verminoso e cabeça de minhoca na prancha, que com certeza o mar vai cuspir de volta, hahahahahaha, pelo seu cheiro fétido e insuportável de traidor que quer afundar minha embarcação!

(Jonas acha que o Ismael está atrás dele, dá uma volta na roda olhando para trás e esbarra no Ismael, se assusta e dá um grito)

[CAPITÃO] Aham!!!! Então é você, verme desprezível, sarnento, inútil, que tenta afundar minha embarcação?

[JONAS] Embarcação?

[CAPITÃO] Não se faça de desentendido! Eu sei que você, seu saco de estrume com pústulas, não quer que eu a destrua! Vocês! Todos vocês têm inveja que um dia eu hei de pegá-la!

[JONAS] Olha, Sr... Eu até faço votos que consiga, mas agora eu estou de saída. Então se me der licença... *(Tenta se desvencilhar)*

[CAPITÃO] Não tente fazer isso, seu insubordinado! Você vai embarcar para ser jogado aos tubarões!!!! Seu pirata da pior qualidade, que tem cheiro da pior doença que um porco pode ter!

[JONAS] Como é que o senhor tem tanto vocabulário? Mas o que eu fiz? Eu não fiz nada, eu... eu não quero afundar o seu... barco, ou seja lá o que isso for...

[CAPITÃO] Isso?!!!! Hahahahaha! Todos querem se fazer de inocentes! Todos são santos diante da prancha. Já vi atirarem seus cães e sua mãe primeiro. Já vi o mais valente pirata dançar como uma menininha! Hahahahahahaha! Me diga seu nome para eu gravar no mastro depois da sua morte!

[JONAS] Meu nome é Jonas, Senhor.

[CAPITÃO] Jonas?!!! Huahuahuahuahua... Com mil Leviatãs dos infernos marinhos!!! Vejam só que coincidência! Jonas, igual ao nome do profeta que ficou dentro de uma baleia? É isso mesmo que vai acontecer!

(O capitão aperta um botão e uma tábua que estava presa no teto do fusca cai, fazendo uma prancha)

[CAPITÃO] Você até tem braços fortes, daria um bom marinheiro devotado aos terrores dos mares desconhecidos! Mas é uma pena que está contra mim. Agora vamos à prancha, amotinado de uma figa!

[JONAS] Mas não fiz nada, estava apenas jogando bola...

[CAPITÃO] Canhões! Você disparou canhões contra meu baleeiro! E vai ser punido pelas leis dos sete mares!

[JONAS] *(Como se sem fôlego, desespero)* Mas minha mãe está me chamando; eu tenho que ir para casa, tenho dois cachorros para dar comida e não fiz os temas de história e literatura que a professora mandou, e se não fizer posso repetir de ano. Minha mãe vai me matar se eu não chegar, e meus cachorros ficarão com fome, minha professora irá procurar minha mãe, que estará nervosa e soltará os cachorros raivosos nela, que triturarão e comerão guisadinho da minha professora, e minha mãe vai ser presa! Assim terá fim a dinastia e o sobrenome da minha família, desaparecerá para sempre depois de publicado nas páginas policiais dos jornais sensacionalistas que pingam sangue! Além do mais eu sou muito jovem, o senhor pode até me chamar de todos os *bulliyings* possíveis: de verme imprestável dos infernos Dantescos; que sou fedido a vômito catarrento de pirata que bebeu rum

estragado; que sou cancro encravado de espinha purulenta; mas não me jogue aos monstruosos tubarões assassinos e sanguinários!!!!

(O Ismael dá uma gargalhada sonora e solta Jonas)

[CAPITÃO] Está aí um bom xingamento! Curti, meu rapaz! Tem futuro nisso, jovem lobo do mar! *(Continua rindo, e Jonas se afasta)* Ei, menino... Jonas...

[JONAS] O quê?

[CAPITÃO] Sua bola.

[JONAS] O Senhor não vai me matar?

[CAPITÃO] Claro que não, marujo! Estava só brincando, seu grumete... relaxa... *(Para o público)* com mil demônios lúdicos, as crianças perderam o dom de brincar, hoje em dia?!

[JONAS] Desculpa... Eu joguei sem querer... Foi ruim.

[CAPITÃO] Tu achas que o velho Pequod vai se abalar com uma simples bola? *(Limpa e acaricia o fusca como um tesouro)* Esse baleeiro já aguentou toda a força das piores tempestades dos sete mares!

[JONAS] Bah! Os sete mares, Seu... Seu...?!

[CAPITÃO] Ismael, Capitão Ismael, também conhecido como o velho louco do ferro-velho. Mas chama-me Ismael! Ou só Isma, para aqueles que têm boa mira de tiro certeiro *(Rindo e apontando para a bola)*.

CENA 3

(Entram os atores 1 e 2, portando adereços como móveis de barquinhos de papel e tecidos, com leds acessos)

[ATOR 1 E 2] Me chamem de Ismael. Alguns anos atrás, tendo pouco ou nenhum dinheiro na bolsa, e nada que me ancorasse em terra firme, decidi navegar e conhecer um pouco mais o mundo das águas. É um jeito que tenho de espantar a melancolia e regularizar a circulação sanguínea. Sempre que me pego ficando irritado demais, gosto amargo na boca, dentes cerrados e

tensos; sempre que começo a sentir a vista turva e embaralhada, que em minha alma se faz um tempo chuvoso e cinzento; sempre que me vejo detendo involuntariamente o passo diante de agências funerárias e seguindo a cauda de todo cortejo fúnebre que encontro; e especialmente sempre que minha hipocondria leva a melhor sobre mim, de tal forma que só um forte princípio moral me impede de sair à rua e aplicar murros na cara dos passantes; nesses momentos, sei que está na hora de tomar o rumo do mar o mais depressa possível.

GENA 4

[JONAS] Mas... Você é um Capitão mesmo? Quer dizer, o Senhor? Quer dizer, Isma... hã, Seu Ismael...

[CAPITÃO] Ha ha ha ha ha. Mas é bem laçao esse grumete! Já fui... mas há quem diga que nunca fui. Mas quem vai saber, não é? Para os outros, um ser humano se torna aquilo que ele conta.

[JONAS] Então tá, eu vou indo... Minha mãe, professora, cachorros... o senhor sabe...

[CAPITÃO] Claro. Até mais, Jonas da baleia.

[JONAS] Até mais, Isma louco... Digo, velho Ismael, não... Isma do ferro-velho, eu...

[CAPITÃO] Está certo, Jonas... até mais! *(Volta para a lida com as coisas do ferro-velho)*

(Jonas se afasta um pouco, olha para ele, o vê cabisbaixo, volta um pouco e se aproxima)

[JONAS] Isma?

[CAPITÃO] *(Desembainha uma espada)* AHHHHHH, Pirata! Tentando me pegar pelas costas, seu infame! Desembainhe sua espada e lute, seu mandrião trapaceiro, ave de rapina, você fede a escorbuto!

[JONAS] Sou eu, Seu Isma, sou eu, o Jonas, lembra? Não me mata, eu...

[CAPITÃO] Ha ha ha ha ha. Por mil litros de óleo fervente! *(Para o público)* Eu falo que os jovens de hoje desaprenderam a brincar. *(Para Jonas)* Acalme-se, paspalho, respira, você precisa aprender a relaxar.

[JONAS] Como???. O senhor vai me matar do coração, se continuar assim!

[CAPITÃO] Tubarões me mordam! Você precisa estar sempre preparado, jovem Jonas! *(Joga a espada para Jonas e pega outra)* Sobreviver é uma tênue guerra diária! *(Duelam).*

(Entram os atores 1 e 2, começam também a duelar com espadas. Trilha sonora em ritmo rápido.)

[CAPITÃO] Um homem, ou mulher, deve estar sempre pronto para golpes, infortúnios, tombos e traições que a vida vai trazer.

[JONAS] Não, eu tenho bons amigos, eu não...

[CAPITÃO] Somente tua mão direita é amiga da esquerda. *(Troca a espada de mão)* Em uma situação de perigo, é cada um por si!

[JONAS] Mas não é “Mulheres e Crianças primeiro”?

[CAPITÃO] Isso é quando o barco está afundando, jovem Jonas. *(Tudo para e os atores 1 e 2 olham para o Jonas)* Você está em uma embarcação?

[JONAS] Não...

(Os atores 1 e 2 saem com ares de decepção)

[CAPITÃO] Tem certeza?

[JONAS] Tenho...

[CAPITÃO] Do quê?

[JONAS] *(Levemente irritado e perdido)* Com mil sites de buscas!! Tô dizendo que não estou em uma embarcação, não é isso que estamos falando, oras?

[CAPITÃO] Hahahahaha muito bom! E se eu te disser que estamos em um planeta que está em movimento no universo? Não estamos navegando no universo?

[JONAS] Ah bom, desse ponto de vista diria que sim...

GENA 5

(Atores 1 e 2 entram com um globo terrestre gigante ou, quanticamente encenada a explicação do Capitão, com um globo da terra e outro do sol, e o público seria a galáxia)

[CAPITÃO] E se eu te disser que estamos em um continente que também se move em suas placas tectônicas com relação à terra, que avançamos no mar ou retrocedemos, mas nunca estamos no mesmo lugar; se analisarmos que a terra gira, Jonas, em torno do sol, que o sol, se move dentro da nossa galáxia, que a galáxia se move em outra direção, como você me diz que não está em uma embarcação, jovem Jonas?

[JONAS] Está bem, nesta perspectiva tenho que dar o braço a torcer, estamos então...

[CAPITÃO] Estamos o quê?

[JONAS] Em uma embarcação...

[CAPITÃO] Está maluco, seu aprendiz de imediato?!!!! Tu estás em terra firme! Um barco é diferente disso!

[JONAS] Mas o senhor...

[CAPITÃO] Ismael, me chame de Ismael!

[JONAS] Mas Ismael...

[CAPITÃO] Isma, quando se refere a mim, grumete!

[JONAS] Mas... Ah deixa para lá! Eu queria dizer... Bem, nem lembro mais...

[CAPITÃO] Com mil cachalotes odontocetos!!!! Já sei o que queria dizer! Tu querias trazer essa carcaça pestilenta para meu navio! Querias navegar e singrar os sete mares atrás da baleia branca!

[JONAS] Queria, é?

[CAPITÃO] E quem não quer? Sentir o vento inflando as velas, navegar livremente pelos oceanos, sentir o cheiro do mar, levar consigo amores e encantos que

talvez nunca se concretizem! Sim, meu rapaz, quem, em sã consciência, não quer abandonar tudo isso, jogar essa vida besta e rotineira e se lançar ao mar sem fim?!

(Ismael no ponto mais alto do Fusca medindo o vento, analisando a direção com instrumentos como quadrante e bússola)

[JONAS] Mas onde está o barco?

[CAPITÃO] Ora, ora! Mas é um lacaio, pirata, vesgo, desaforado! Energúmeno, não vê?! Está sob a presença do Pequod, o maior baleeiro que o mundo já viu, o único capaz de prender Moby Dick, o terror dos sete mares! A baleia branca enviada pelos demônios do abismo infernal, o monstro que já afundou mais de uma centena de fragatas, matou milhares de homens, e eu vou buscá-la!

[JONAS] Para quê?

[CAPITÃO] Porque todo mundo tem que ter um objetivo, caro grumete cabeça de vento! O ser só é movido por objetivos! O mundo está em movimento! Mas de que adianta nos movermos sem um propósito de vida?! O que tu queres da vida, Jonas?

[JONAS] Quero ser astronauta!

[CAPITÃO] Ótimo! E eu quero pegar Moby Dick!

[JONAS] Mas ela é perigosa, assassina, e pode te destruir!

[CAPITÃO] Exatamente o que a maioria dos homens fazem! Partem em busca de sua própria destruição! É um mal irremediável na condição humanal!!

[JONAS] Capitão, ou Seu Ismael... Moby Dick não é só uma lenda? Quer dizer, não que eu duvide do Senhor, mas eu já vi algumas coisas nos livros, talvez filmes ou revistas que falavam dela, bem... Tem certeza que existe ou é coisa de um delírio imaginativo esquizoide?

[CAPITÃO] Hahahaha Tudo aquilo que queremos que exista, existe de fato, meu filho!

[JONAS] Bem... ahhh... de fato... Seu Isma...

[CAPITÃO] Hum?

[JONAS] O Senhor já foi para o mar mesmo?

[CAPITÃO] Se eu te contar, você acredita?

[JONAS] Claro!

[CAPITÃO] Fui um marinheiro, assim como você, em um grande navio! Um baleeiro!

[JONAS] Baleeiro?

[CAPITÃO] Não! Um baleeiro! Caçávamos baleias!

[JONAS] Sempre quis conhecer o mar, ainda mais navegar por aí...

(Pega uma vara de pescar e se senta no teto do Fusca, enquanto Jonas fala)

[CAPITÃO] Com mil sereias malditas!!!! Você nunca viu o mar?!

[JONAS] Só por fotos, nas redes sociais. E o mar, é grande?

[CAPITÃO] É a maior coisa que tu verás na vida, Jonas. Quer velejar?

[JONAS] Mas, Seu Isma, como vamos... *(Ismael pesca um peixe)*

[JONAS] Mas como... você fez isso... Eu...

[CAPITÃO] Como eu estava te falando, incrédulo Jonas, entrei em um navio, sem saber nada. Onde homens inescrupulosos, criminosos, devedores, assassinos... Um navio que aceitava todo tipo de gente para fazer o trabalho!

CENA 6

(Nesse momento, os marinheiros 1 e 2 executam uma coreografia, sobre os homens maus do navio).

[CAPITÃO] Tinha um CAPITÃO — Ahab — o comandante mais impiedoso de todos os tempos. Ele era temido por todos, no fundo um bom homem, mas extremamente determinado em sua vingança. *(Joga um balde para Jonas e grita)* Limpe o convés! Grumete Lacaio sem vergonha. Homens do mar não

nasceram para ficar parados criando crustáceos em seus ossos! Quem fica parado cria musgo!

(Os marinheiros 1 e 2, ajudam na limpeza e puxam cordas e sobem no mastro. Coreografia e canto marcando o tempo de puxada das cordas na subida da vela. Toda estrutura de navio é montada.)

CANÇÃO DOS MARINHEIROS

Puxa! Puxa! Todos a Puxar!

Puxa! Puxa! Pra vela levantar!

Puxa! Puxa! Para navegar!

Puxa! Puxa! A baleia encontrar!

(Repetir 2 ou mais vezes até ficar tudo pronto)

[**CAPITÃO**] Atenção, homens! *(Pega uma luneta velha e torta)* Baleia à vista! Mas... droga! Não é ela!

[**JONAS**] Ela quem?

[**CAPITÃO**] O demônio dos sete mares! O pior ser que existe nesta terra de deus! Moby Dick!

[**JONAS**] Mas como uma simples baleia pode ser tão terrível?

[**CAPITÃO**] *(Exaltando-se)* Simples!!!! Ela é um demônio! Já disse que afundou centenas de barcos, já matou mais de mil homens! E a única vez que estivemos mais perto, ela me fez isso! *(Exibe o membro mutilado)* Eu ainda caço aquele monstro! Nem que me custe meu próprio barco, a minha vida!

[**JONAS**] Mas, e nós?

[**CAPITÃO**] Vocês não têm vida, lacaio! Lá está ela! Preparem-se e vamos à caça!

(Som de tambores. O Capitão manda o grumete pegar a baleia. Um tonel grande de óleo escrito posto Baleia. Ele vai com uma vassoura para fazer de arpões, captura a baleia-tonel Os atores 1 e 2 surgem manipulando bonecos articulados, em forma de tubarões.)

[**CAPITÃO**] Tubarões se aproximam. Grumete volte para o convés!

[JONAS] Estou tentando, Capitão!

[CAPITÃO] Rápido, seu espermacete podre de baleia!

[JONAS] Estou tentando!

(Os atores 1 e 2 pegam a baleia-tonel e saem de cena)

[CAPITÃO] Maldito molenga! Perdeu para os tubarões! Com mil peixes desmiolados!! Da próxima vez eu mesmo faço isso!

(Ismael gargalha, muda o tom e novamente explica para Jonas)

CENA 7

[CAPITÃO] Essa foi uma das aventuras, minha primeira no navio. Te confesso, amigo, não sei como me atirei naquele mar revoltoso, não sei como subi a bordo novamente, só sei que meu sono nunca mais foi o mesmo. Quando me lembro de sentir os tubarões roçando suas barbatanas nos meus pés, meu coração dispara. É uma vida onde os fracos não têm vez!!! Não é pra cardíaco, eu posso garantir, meu rapaz!!!

[JONAS] E sempre foi assim no navio, Isma?

[CAPITÃO] É claro que não, meu jovem mancebo... Tínhamos bons momentos também. À noite, a tripulação se reunia no convés para jogar cartas, beber rum, cantar e falar sobre seus amores perdidos. Apesar de que o maior amor deles, o que roubou o coração e a alma de todos, sempre foi o embalo do mar.

(Entram os atores 1 e 2 manipulando um boneco de Sereia. A Sereia interage com os espectadores e manda beijos para Jonas. Ele fica hipnotizado pela Sereia, quase cai no mar, mas o capitão o salva.)

[CAPITÃO] Certa noite, ninguém conseguia dormir. Ficávamos ouvindo os passos no convés: toc, toc, toc, para lá e para cá, atormentado pela insônia, ele e sua barulhenta perna de osso de baleia arrebetando o tombadilho sobre nossas cabeças no convés inferior. Ele murmurava baixinho com voz seca e raivosa... Moby Dick, Moby Dick, Moby Dick... seu demônio... hei de buscá-la!

[JONAS] Mas por que o Capitão Ahab queria tanto pegar essa baleia branca?

[CAPITÃO] Talvez só por vingança, talvez porque foi tomado por uma obsessão que está além da sanidade humana... Os homens são assim mesmo, Jonas. Buscam aquilo que não podem ter, desejam o inalcançável, quando estão determinados são capazes de qualquer atitude.

[JONAS] Mesmo botando tudo a perder?

[CAPITÃO] Mesmo! Já vi muita traição, todo tipo de motim nesta vida! Os homens são destrutivos, meu caro Jonas! Mais do que a própria baleia!

[JONAS] Mas ela não matou todos aqueles homens?

[CAPITÃO] Mas o que eles estavam fazendo lá?

[JONAS] Tentando pegá-la.

[CAPITÃO] E então?! São as leis da natureza! *(Fica pensativo)*

[JONAS] Mas me conta mais, Isma!

CENA 8

(Entram os marinheiros 1 e 2 com panos limpando o fusca-barco. Param diante do ímpeto do Capitão.)

[CAPITÃO] *(Um dobrão de ouro na mão)* Atenção, homens que mais parecem ratazanas ensopadas de rum! Vejam este dobrão de ouro puro! Com este pedaço de vil metal, é possível comprar mil garrafas de rum e ainda sobrar para um ensopado reforçado! Fixarei no mastro à vista de todos, e pertencerá àquele que primeiro avistar Moby Dick. O que me dizem, homens?! *(Todos vibram)*

[JONAS] Capitão, como irei identificá-la? Se no oceano existem tantos tipos de baleias.

[CAPITÃO] É muito simples, empolgado Jonas. É impossível não reconhecer um continente branco e brilhante flutuando pelas águas. Seu corpo é tão grande que só o coração tem as mesmas medidas que um fusca!!! Atenção, todos: é uma baleia branca, eu lhes digo, uma baleia branca. Quem avistar

uma baleia de cabeça branca com maxilar disforme, quem avistar essa baleia branca com a cauda perfurada em três pontos, a estibordo, terá este dobrão de ouro! Entendido, rapazes?! (*Vibram com braços erguidos para o céu*)

[**JONAS**] Mais algum detalhe particular, capitão?

[**CAPITÃO**] Sim, seu nerd internético! Ela tem arpões retorcidos no corpo, seu esguicho é maior e mais espesso do que o normal para um Cachalote, e abana a cauda estranhamente! Com todos os demônios! Chega de perguntas e vamos caçar Moby Dick, homens!! (*Vibram*) Que Deus nos mutile a todos se não caçarmos Moby Dick até sua morte!! (*Vibram*) Agucem seus olhos, prestem atenção às águas, se virem uma só borbulha, avisem! (*Vibram*)

CENA 9

[**MARINHEIRO 1 E 2**] Tempestade se aproxima!!!!!! Olha o Tufão!!!! (*Sons de trovoadas e raios*)

[**JONAS**] Pelas barbas de Poseidon!! (*Começa a chover. A partir de dispositivos semelhantes aos regadores de jardim, ligados ao mastro e/ou nos suportes das velas*) Capitão, é um tufão que chegou. O que faremos?

[**CAPITÃO**] (*Em meio ao tufão, ventanias e estrondos*) Eu não quero um tufão, eu quero é mais um garrafão de rum! Hahahahahaha. Não há o que temer, imediato Jonas. (*Olhando com uma luneta*) É um mal necessário, o tufão está alinhado com a Constelação *Cetus* ao sul, nos colocará no caminho da Baleia branca! Hahahahaha.

[**JONAS**] Bah! Mas tinha que ser justo um tufão para guiar até a Baleia?!! Que troço mais difícil!! (*Dispara o alarme*) Minha Nossa Senhora dos Navegantes que me ajude!!

[**CAPITÃO**] Recolha as velas, seu imediato imprestável e desligado!!!!

[**JONAS**] Deixa comigo! É pra já, Senhor!!!!!!

(*Quando Jonas chega perto do mastro, ouve-se um estrondo de raios e trovões, acende-se uma grande língua de fogo no topo do Mastro. É o fogo de Santelmo. Jonas é jogado para longe do fusca-barco.*)

[CAPITÃO] Maldição!!!! É o fogo de Santelmo!!!! *(Ajoelhado, fala na direção do fogo)* Ouça-me, espírito de luz e fogo! De suas labaredas fui forjado, e como verdadeiro filho das chamas, eu o exalo de volta aos céus! Ouça-me, claro espírito, para quem toda a eternidade é só tempo, meus carcomidos e velhos olhos queimados pouco o veem. Vá, fogo enfeitado, que também tem seu segredo incomunicável, sua dor solitária. Vá e rasgue os céus!

(O Capitão também caiu na água tentando resgatar o Jonas, que vai se acordando. Juntos, ficam agarrados numa boia pequena.)

[CAPITÃO] Veja, meu fiel marujo Jonas, levante e cumpra seu juramento de caçar Moby Dick junto a mim. *(Jonas tenta, mas não consegue)* Venceremos este Leviatã sem medo algum no coração.

CENA 10

(O ator 1 entra, ao som do mar, com uma gaivota-drone grasnando acima deles. Jonas e o Capitão permanecem deitados como náufragos. Aos olhos do público, o ator 2 transforma o fusca em Baleia.)

[CAPITÃO] *(Capitão acorda, olha para o céu e para Jonas)* Hahahahaha.

[JONAS] *(Jonas acorda com dores nas costas)* Ahhhh! Que dor! *(Para o público)* Anotou a placa da baleia que me atropelou?! *(Para o capitão)* Do que o Senhor está rindo, Capitão?

[CAPITÃO] Ah, primeiro, imediato Jonas, veja que é como diz o ditado: depois da tempestade vem a bonança! Que vento suave, que céu suave! Foi num dia como este que mergulhei nestas aventuras atrás de baleias com apenas 18 anos, e já não lembro mais quantas décadas faz isso!! Navego como um Adão desfigurado sob o peso dos séculos desde o paraíso!

[JONAS] Que isso, Capitão! O Senhor está na melhor idade!

[CAPITÃO] Venha aqui, imediato Jonas, se aproxime e deixe-me ver um olhar humano, é melhor do que olhar o mar e o céu, melhor do que olhar para Deus! *(Frente a frente)* Cansei de olhar para mortos-vivos e animais cercados

de medo e morte! Preste atenção, Jonas, quando for chegada a hora de Moby Dick, peço-te que se afaste. Viva e tenha sua família, é o conselho que lhe dou!

[JONAS] Não mesmo, Capitão! Cheguei até aqui e vou até o fim!

[CAPITÃO] Não! Aqui não é lugar para você! Como se preso aos livros do mundo! Mesmo que o vento suave e doce pareça o lado feminino do universo em conspiração com o masculino das ondas do mar revoltado, ainda assim não é lugar para uma árvore crescer e frutificar. Aqui ela ressecará, e serás, meu jovem Jonas, a última maçã a apodrecer.

CENA 11

(Neste momento, ao som da Cavalgada das Valquírias, de Richard Wagner, a gaivota-drone sobrevoa em torno de toda a cena. O fusca-baleia se move enquanto esguicha água do seu dorso.)

[JONAS] Capitão!!! É a Baleia Branca e seu esguicho! Veja a bombordo o pássaro rodeando!

[CAPITÃO] Isso mesmo, bravo Jonas! Os pássaros anunciam que Moby Dick está chegando! Sua baleia maldita! Eu te pego! Nem que tenha que ir ao abismo do fundo dos oceanos, você não me escapa! Quero cravar meu arpão no meio dos seus olhos! Onde está meu arpão?!!

[MARINHEIRO 1] Está aqui, capitão!

[CAPITÃO] *(Pega o arpão, ergue-o aos céus) Ego non baptizo te in nomine patres sed in nomine diaboli! Ahhhhhhhahahahahahah!!!! (O Capitão se joga na boca-capô aberto da baleia-fusca) Até o fim, eu me agarro a ti, do coração do inferno, eu te apunhalo; em nome do ódio, eu cuspo meu último suspiro sobre ti!! Morra, Moby Dick!! (Crava o arpão e é engolido pela baleia. O fusca-baleia sai.)*

(Jonas sozinho sobre um tonel com um sinalizador aceso na mão. Jonas está com o dobrão de ouro na outra mão.)

[JONAS] *(Para o público)* O capitão um dia me disse que alguns pensavam que a vocação de baleeiro era um tipo de sujeito sanguínário. Sanguínário todos

somos, é verdade, mas sanguinários também são todos os comandantes a quem o mundo infelizmente se delicia em honrar até os dias de hoje! Pobre Capitão, como condenar se o próprio juiz é arrastado para o tribunal?! A Revolta da Chibata já passou!? Por ora tudo que posso compreender é que o mundo é um navio em viagem, uma rota não concluída, pois, como já dizia o poeta: Navegar é preciso! Fui! (Sai)

FIM

O DILEMA DO PACIENTE

SINOPSE

O espetáculo inicia com uma trupe de artistas de circo que vem exhibir seus números circenses na praça. O apresentador mostra a mulher barbada, Zuleica Peludiskaya, e sua prima Natasha Macarrone; e Herculino, o homem mais forte do mundo. Mas quando chega o momento da realização do número dos palhaços, descobre-se que um deles está cheio de manchas azuis pelo corpo. Precisando de ajuda, temendo uma possível epidemia, o palhaço passa a ser um paciente desesperado. Ele vai se consultar com alergistas, que durante uma bateria de testes não conseguem dar o diagnóstico e passam a lhe cobrar favores econômicos. Aos poucos, o paciente começa a desconfiar que os médicos não sejam o que realmente dizem ser. Percebendo o golpe, diante de tanta falcatrua, o paciente perde a paciência e toma a atitude de não aceitar tal desaforo e denuncia em praça pública a exploração e a precariedade da saúde. Após, retorna ao circo para um desfecho tragicômico.

FICHA TÉCNICA

CATEGORIA: Circo-Teatro de Rua

DURAÇÃO: 50 minutos

ESTREIA: 2 de fevereiro de 2009, Praça México, em Porto Alegre (RS)

EQUIPE NA ESTREIA

ATUAÇÃO: Anelise Camargo (Palhaça Boquinha, Zuleica Peludiskaya, Natasha Macarrone e Doutora), Samir Jaime (Palhaço Berinjela e Paciente) e Márcio Silveira (Palhaço Xuxuzinho, apresentador e Dr. Hugo Nervalgina)

DRAMATURGO E DIRETOR: Márcio Silveira dos Santos — inspirado na obra cinematográfica e dramaturgical dos Irmãos Marx e de Federico Fellini

FIGURINO, ADEREÇOS E MAQUIAGEM: Anelise Camargo

MÚSICA E SONOPLASTIA: Grupo Manjerição

FOTOGRAFIAS: Tiago Neumann e Cristiane Crisguer

PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO: Grupo Manjerição

O DILEMA DO PACIENTE (A DRAMATURGIA)

(Três palhaços chegam a um local fazendo estardalhaço, tocando instrumentos. Andam em círculo provocando uma Roda por parte do público. Apresentam três “reprises” [números circenses].)

[APRESENTADOR] Senhoras e senhores, crianças e crianças, cachorros e demais seres aqui presentes, é com grande orgulho que estamos aqui nesta cidade. O Grande Circo Teatral Manjerição irá apresentar os seus números circenses nunca vistos antes nesta cidade. Vocês assistirão hoje: Zuleica Peludiskaya, a mulher barbada, diretamente da Tchecoslováquia. Teremos também Natasha Macarrone, a mulher com o corpo mais maleável do mundo. Teremos Herculino, o homem mais forte do local; também os incríveis palhaços acrobatas e muito mais. E agora, com vocês, sucesso absoluto em três cidades (*citar o nome de três cidades vizinhas*). Atenção, uma salva de palmas para Zuleica Peludiskaya (*música para a demonstração. Ela executa uma dança. Após, se encanta com um homem da plateia, lhe entrega metade de um coração de papel e depois sai.*) Muito bem! Muito bem! O amor está no ar. E agora, com vocês, aquele que é adorado por muitos. Com vocês, O Maravilhoso, O Surpreendente... Herculino, o homem mais forte deste local! Uma salva de palmas. Como podem ver, Herculino tem o dom da força extrema. E agora ele irá vos apresentar um levantamento de peso, quatro toneladas num peido só! Atenção, concentração, lá vai! (*eram falsos os pesos, e o apresentador baixa-lhe a calça, onde se vê um grande coração na cueca, todos aplaudem*). Agora teremos outro grande número, sucesso em três cidades (*cita as mesmas três cidades*), solicito a todos e todas que têm problemas cardíacos que se retirem, pois teremos cenas de forte impacto. Com vocês, diretamente da campanha do pampa gaúcho, ela que foi eleita três vezes Miss Campo e Lavoura, 1ª Rainha em vinte concursos de beleza na fronteira sulista. Uma salva de palmas para Natasha Macarrone, a mulher mais articulável, maleável, vel vel vel!

(Música para a apresentação, Natasha desfila exuberante. Quando termina a música, o apresentador solicita dois voluntários que vão ajudar no número. Música para a entrada dos voluntários. Apresentador diz os nomes dos ajudantes e anuncia, mais uma vez o número.)

Uma salva de palmas aos nossos ajudantes. Agora, atenção, por favor, não reproduzam em casa este número sem o auxílio de uma ou mais pessoas e um bom plano de saúde da coluna. Atenção! Música e vai!

(O outro ator, fora de cena, executa a música num tambor. Natasha Macarrone, ao ritmo da música, começa a executar movimentos acrobáticos, com a colaboração dos ajudantes que a seguram. Aos poucos, vai finalizando movimentos ríspidos encostando o corpo totalmente no chão e se levanta bruscamente num salto alto e longo quase derrubando seus companheiros de cena. Ao final, agradecem as participações. Público aplaude.)

Incrível, incrível a elasticidade desta legítima felliniana. Aplausos! E agora, com vocês, a nossa grande atração, o momento que todos aguardavam: Os Pa-lha-ços A-cro-ba-tas. Palmas... *(Dois palhaços entram correndo)* Vamos ao aquecimento! *(Os dois se aquecem ao ritmo da música)* Vamos ao número! Um salto mortal triplo “descarpado”. *(Rufam os tambores, preparação em posição como se fossem realizar uma série de saltos com o apoio das mãos do colega de cena)* Agora vai! Atenção! Concentração! Olho no olho! Já! *(Um corre em direção ao outro. Ao se aproximar, percebe que o colega está cheio de manchas azuis. Não toca nele, dá “marcha ré” em câmera lenta. O outro, percebendo a anomalia, entra em pânico. Vai para o meio da roda apavorado, olhando para os braços cheios de manchas. Gritaria e correria no circo.)*

– *(Gritando)* Ai, ai, ai... Socorro! *(Silêncio. Os outros observam.)* Um médico. Um médico urgente. Eu tô ficando Azul!!! Ai, ai, ai! Ai meu Deus, como sofro!!! *(De repente)* O telefone! *(Para outro palhaço)* Cadê o telefone? *(O outro procura apavorado na mochila. Encontra e alcança.)* Cadê a agendinha com os números? *(Alcança também)* Deixa ver, este é do Psicanalista. Este do Dentista. Oculista. Pediatra. Este é do exame da próstata. O que é isso? *(Um ator demonstra pro outro)* Meu Deus, este não! Ahã! Achei o número da Alergista. Alô! Alô, Doutora? Alô! Ô criatura surda! Alô Doutora?

(Do outro lado da Roda, entra a Doutora)

[DOUTORA] Alô, pois não!

[PACIENTE] Sou eu, Doutora!

[DOUTORA] Ah sim, como vai?

[PACIENTE] Bem, obrigado. Só que estou ficando Azul!

[DOUTORA] Hum... Azul, hã!

[PACIENTE] É, e tô ficando apavorado só de olhar.

[DOUTORA] Bom, isso é simples. Pare de olhar que o pavor passa.

[PACIENTE] Eu sei que deveria não olhar, mas é que meu corpo ficando azul é novidade, e me apaixono por mim mesmo.

[DOUTORA] Sei.

[PACIENTE] Bom, doutora, então, o que é que eu faço?

[DOUTORA] Venha me ver amanhã.

[PACIENTE] Doutora, acho que a senhora não entendeu muito bem. Eu tô ficando azul. E vou aí agora, de acordo?! *(Anda na roda reclamando da Doutora, chega ao consultório)*

[DOUTORA] Então: qual é o seu problema?

[PACIENTE] Ah! Nada de mais. Só que estou ficando azul!

[DOUTORA] Azul, ah? Vamos dar uma olhada nisso aí.

[PACIENTE] Vamos? Vamos quem? Eu e a senhora, Eu e a enfermeira ou Eu, a senhora e a enfermeira?

[DOUTORA] Bem, pelo menos a enfermidade não afetou o seu humor, que continua péssimo. Deixe-me ver. *(Arremanga os braços e examina com uma lupa grande)* É, há algo errado. *(O Paciente fica apavorado)* Você está cheio de manchas azuis.

[PACIENTE] *(Ironicamente)* Não me diga! Até o “butequeiro”, que aliás me vende fiado graças a Deus!, me disse a mesma coisa.

[DOUTORA] Vou direto ao assunto. Não posso fazer nada pelo senhor. O que o senhor necessita é de um especialista. Um especialista em alergia.

[PACIENTE] Um especialista em alergia? Mas eu pensei que a senhora fosse médica!

[DOUTORA] Sou médica, mas essa não é a minha especialidade. E é evidente que o senhor está com um problema, talvez em casa. Alguma coisa não combina com o senhor.

[PACIENTE] Opa! Opa! Como não combina comigo! Não meta a minha mulher no meio disso! Ela tá lá em casa fazendo um puxadinho, porque tá vindo mais um barrigudinho na família, tá virando concreto enquanto eu tô aqui.

[DOUTORA] Tudo bem, tudo bem, não é uma boa brincadeira mesmo!

[PACIENTE] A senhora como médica também não é lá essas coisas e, no entanto...

[DOUTORA] De qualquer maneira, eu estava me referindo a algo que você comeu e não lhe caiu bem.

[PACIENTE] Nada do que eu como me cai bem! É pão com banha, Ki-suco de groselha! Me dá umas gatura! Mas o que tem a ver isso com o fato de eu estar ficando azul?

[DOUTORA] Acho que vai ser necessário proceder a alguns testes para descobrir o que você deve evitar.

[PACIENTE] Eu já sei o que eu devo evitar, doutora. Vou começar pela senhora.

[DOUTORA] Tudo bem, tudo bem, vou fingir que não ouvi esta. O nome do especialista é Doutor Hugo Nervalgina. Ele é o maior especialista em alergia vivo no mundo.

[PACIENTE] Não pensava mesmo em consultar com um médico morto. Dizem que dá azar desgraçado.

[DOUTORA] Bobagem, isso é superstição deste povinho desinformado. E não se esqueça de dizer que fui eu que o recomendou.

[PACIENTE] (*Saindo*) Ahã! Não quer perder os dez por cento, hein, esperta!

[DOUTORA] (*Dando de ombros e saindo*) Tudo bem, tudo bem. Os meus diplomas garantem a minha idoneidade! E passar bem!

(*Consultório do Dr. Hugo Nervalgina*)

[PACIENTE] (*Olhando para o público da roda como se fosse uma fila para atendimento*) Bah! Mas que tanta gente pra consultar. E isso que eu vim cedo pra fila.

[**NERVALGINA**] (*Entra cantando em grammelot*) Bem, bem, bem, vamos ao trabalho, que há muitas vidas a serem salvas e um bolso, dois bolsos, três bolsos que trazes pra mim... a serem preenchidos. Vamos lá, ao início do começo desta gatinha a ser atendida: Ficha 1. Ficha 1. Quem é a Ficha 1?

[**PACIENTE**] (*Aos berros*) Eu! Sou Eu, sou Eu a ficha 1! (*Corre e faz algo absurdo para chamar a atenção*)

[**NERVALGINA**] Ok, ok, calma meu senhor, tudo bem, serás a Ficha 1. Vamos lá. Muito bem, meu senhor, diga, o que o traz aqui?

[**PACIENTE**] Hum... (*Para o público*) Bom começo para um especialista de fama mundial! (*Vira-se, e o Doutor não está*) Ah! Doutor? Dr. Hugo Nervalgina?

(*Fazem a gag dos Irmãos Marx: o Paciente ao se virar segura a perna do Doutor sem querer; o Doutor sorri e grita; o Paciente assusta-se e solta a perna*)

[**NERVALGINA**] O senhor não pronunciou o meu nome corretamente. É um nome grego muito bonito. Repita comigo: (*juntos*) Doutor Hugo Nerrrrvlllllginá! Ahã! Agora sim. Mas o que há com você mesmo?

[**PACIENTE**] Alguns pequenos problemas.

[**NERVALGINA**] Por que não tira a roupa pra gente dar uma olhada?

[**PACIENTE**] (*Olha desconfiadamente para os lados*) Como assim, Doutor! A gente nem se conhece. O senhor não vai me perguntar qual o meu nome, de onde eu venho, do que é que eu me alimento... E esse monte de gente aí...

[**NERVALGINA**] Não é preciso, meu senhor. É uma técnica nova. O povo se vira e não vê absolutamente nada. Estou acostumado a fazer isso com o povo.

[**PACIENTE**] (*Tira a camisa*) Pronto, Doutor.

[**NERVALGINA**] Então! Quais são os sintomas?

[**PACIENTE**] Ah, nada de mais. Só que estou ficando azul!

[**NERVALGINA**] (*Com ar grave*) Azul, ãh! (*Pausa para anotar numa prancheta*) Humm Azul, mas me diga, azul é com S ou Ç.

[**PACIENTE**] Ai! Mais como é burro! É com Z!

[NERVALGINA] Ah, perfeitamente! Azul, azul, Azuuuuuuul!

[PACIENTE] Pelo tom de voz, posso supor que as experiências anteriores com pacientes azulando não foram muito boas, ãh?

[NERVALGINA] O que o senhor comeu?

[PACIENTE] Bom, pela manhã eu acordei e comi pão com banha, Ki-suco de groselha, carne de porco...

[NERVALGINA] Não! Fale-me do jantar de ontem à noite.

[PACIENTE] O senhor acha mesmo necessário?

[NERVALGINA] Lógico! É de absoluta importância para o meu trabalho. Diria até que numa escala de 1 a 10 é... *(pausa)* Fundamental.

[PACIENTE] Bem, estive lá em casa o Neymar com a irmã, minha cunhada com uma amiga, tia Clara e tia Cremilda...

[NERVALGINA] Espere, acho que não me expressei bem. Eu quero saber o que o senhor comeu ontem à noite.

[PACIENTE] Ah! Claro. Comi massa com guisadinho. Mondongo e uma salada de pepinos.

[NERVALGINA] O senhor costuma comer pepinos com frequência?

[PACIENTE] Com salada *(o Doutor faz cara feia)* não sei, não me lembro.

[NERVALGINA] *(Pensativo)* Mondongo e pepinos. Mondongo com pepinos. Quando o senhor pode voltar aqui?

[PACIENTE] Se o senhor observar bem vai ver que eu ainda não saí daqui.

[NERVALGINA] Sei.

[PACIENTE] O senhor está me escondendo algo? Houve outros azuis antes de mim? Eu preferia que o senhor não escondesse a verdade. O que eu tenho afinal?

[NERVALGINA] Calma, meu senhor. Primeiramente, vamos precisar realizar alguns testes, algumas provas de alergia.

[PACIENTE] Se eu rodar nas provas, fico em recuperação?

[NERVALGINA] Não é preciso, não é preciso.

[PACIENTE] É prova oral?

[NERVALGINA] Não é preciso, não é preciso.

[PACIENTE] É uma banca ou é só o senhor?

[NERVALGINA] Não é preciso, não é preciso, meu senhor. Mas eu tenho algo não muito agradável para lhe dizer.

[PACIENTE] É múltipla escolha?

[NERVALGINA] Não, mas o senhor vai ter que vir aqui todos os dias durante um mês.

[PACIENTE] Todos os dias? Mas o senhor não disse que foram os pepinos?

[NERVALGINA] De algum modo. Você disse que comeu pepinos, mas isso não significa que por causa disso o senhor esteja ficando azul.

[PACIENTE] Faz sentido. Todo mundo sabe que pepinos são verdes. Mas que tal eu parar de comer pepinos?

[NERVALGINA] O senhor não entendeu. Pode ter sido o pepino. Ou uma reação alérgica de Mondongo com pepinos! Ou o que é pior: com a massa e o guisadinho!

[PACIENTE] Ou com Tia Clara! Ou com o Mondongo e a Tia Cremilda! Ou o guisadinho com o Neymar Jr.!

[NERVALGINA] (*Em tom grave*) Vê como é complexo o problema que enfrentamos?

[PACIENTE] Meu Deus! Estou sofrendo de um caso grave de análise combinatória! Agora... desculpe a franqueza, doutor Hugo Nervalgina, mas quanto o senhor cobra por consulta?

[NERVALGINA] Bom, meu preço por consulta é popular, apenas 100 reais. Mas como o senhor terá de vir aqui diariamente por um mês, sou filantrópico, eu posso fazer por 70 reais cada consulta.

[**PACIENTE**] Socorro! Se a contribuição do chapéu for boa, até poderia pagar, mas um momentinho! Vamos supor que lá pelo terceiro dia, a gente descubra a causa do que fez mal. Para que eu vou precisar vir aqui o resto do mês?

[**NERVALGINA**] Não se preocupe com isso. Um mês é até pouco. O senhor não faz ideia do número de coisas que dão alergia hoje em dia. É tanto alimento transgênico... Tem o *Aedes Aegypti*....

[**PACIENTE**] Bem neste caso, eu agradeço. Mas, a partir de amanhã, quando me perguntarem (*encenando*) “Como vai Zeca?”, vou dizer “Ah, tudo azul!”

[**NERVALGINA**] Então quer dizer que o senhor não fará o tratamento?

[**PACIENTE**] Não. Já basta ter de sustentar dois filhos, dois psicólogos, um circo, um pediatra, um elefante, um dentista e agora um alergista. De qualquer modo, obrigado. Nunca mais vou convidar minhas tias pra jantar!

(*O médico corre atrás fazendo propostas de descontos e seguro de vida*)

[**NERVALGINA**] Espere um momento! Eu tenho aqui um plano de saúde *Plus* que lhe garante sua hospitalização em caso de um infarto do miocárdio devido a uma necrose dum tecido cardíaco...

(*Cai o Doutor, o paciente fica olhando e pergunta se tem um médico na plateia. Quando olha, o Doutor está fazendo gestos para o público, como se colocando dinheiro nos bolsos.*)

[**PACIENTE**] Ahã, esperto! Eu vou te denunciar pro Conselho Regional de Medicina e também na TV e vários *memes* na internet. (*Sai correndo com o Doutor atrás, que logo foge*) Vocês viram que absurdo isto! Fui a dois médicos e nenhum sabe o que eu tenho! Uma vergonha esse descaso! É preciso reagir! Não deixe que te engane!

(*Olhando para as manchas nos braços*)

E agora? O que vou fazer? Meu Deus do céu! Tô epidêmico, todo manchado de azul, e ninguém sabe o que é! Vou perder meu emprego no circo! Ninguém vai querer contratar um palhaço manchado de azul! Resta-me, ó vida cruel e injusta, acabar com meu sofrimento atroz! (*Pega um frasco pequeno no bolso.*)

Recita uma poesia sobre o espetáculo do dia.) Ceifarei minha existência como Romeu e Julieta, juntar-me-ei aos grandes personagens de Shakespeare! Adeus, luz! Adeus, povo que tanto me aplaudiu! Adeus, circo que me iluminou o chão de estrelas! Por toda vida te amei! (*Abre o frasco, bebe e borrafa para fora da boca*) Meu Deus, que coisa horrível! Esse veneno tem gosto de cachaça batizada com querosene e formol.

(*Entra a Palhaça Boquinha*)

[**BOQUINHA**] Oh Berinjela, que tu tá fazendo aí?

[**PACIENTE**] Tô ceifando a minha vida e ninguém vai me impedir!

[**BOQUINHA**] Mas por que tá fazendo isto?

[**PACIENTE**] Porque estou cheio de manchas azuis pelo corpo, e ninguém vai querer contratar um palhaço todo epidêmico. Ninguém virá no circo me ver desse jeito. Está tudo perdido! Não... não...não me impeça!!!

[**BOQUINHA**] Mas espera aí. O que tu tá tomando?

[**PACIENTE**] Veneno letal de morte matada morrida e cuspada.

[**BOQUINHA**] Deixa de ser bobo, isso aí é o xarope que a gente vende depois das apresentações. Ops! Ih! Falei! Não fica assim! Tu não vai sair do circo.

[**PACIENTE**] Por que que não?

[**BOQUINHA**] Porque eu “estarei indo” solucionar o teu problema “desinsolucionável”!

[**PACIENTE**] Vai como solucionar esse... So... Lin...“Solinável”?

[**BOQUINHA**] Com duas perguntas, que tu vai responder fácil, fácil.

[**PACIENTE**] Então manda que sou bom de respostas. É o Quiz do Palhaço epidêmico!

[**BOQUINHA**] Tu andou pintando o picadeiro hoje?

[**PACIENTE**] Sim, pintei todo o picadeiro, a lona, o elefante, a zebra, tudo que vi pela frente. Tu sabes que é tudo eu que faço: pinto, bordo, limpo, toco, faço palhaçaria e cuido bilheteria (*para o público*), que já vai abrir, tá, pessoal.

[**BOQUINHA**] Tá. Tomou banho hoje?

[**PACIENTE**] Acho que não... não temos água ainda... *(Se dando conta)* é mesmo...

[**BOQUINHA**] *(Puxa um spray de banho de espuma)* Seu relaxado, tu não tomou banho e tá inventando todo este escândalo. Venha aqui que eu te pego, não foge. *(Correm fazendo um estardalhaço na plateia, borrifando todos com espuma de banho. Entra o apresentador.)*

[**APRESENTADOR**] Muito bem, senhoras e senhores, crianças e crianças, e todos os demais seres presentes aqui hoje. Assim termina nossa história. Agora o Grande Circo Teatral Manjericão deve partir para outra cidade. Mas antes, como manda a tradição do teatro de rua, iremos passar o chapéu para que possam contribuir com nossa circulação por este mundão. Lembramos a todos e a todas que este espetáculo não teve subvenção de verbas públicas e privadas, por isso contamos muito com a sua generosa contribuição. A ONG “os filhos lá de casa” agradece. Muito obrigado pela atenção e até a próxima ocasião.

(O Apresentador toca enquanto os demais passam o chapéu)

FIM

APÊNDICE C

AS GINETEADAS DO VALENTE TONINHO CORRE MUNDO NA ESTÂNCIA DE CIDADÃO DORNELLES

SINOPSE

Um espetáculo de teatro de bonecos, original e de caráter inédito no Rio Grande do Sul: o mamulengo gaúcho. Resgata o patrimônio dos mamulengos por meio da fusão da cultura nordestina com a cultura gaúcha. Na história são mostradas as aventuras e peripécias do aventureiro gaudério Toninho Corre Mundo, que certo dia inventou de se espraiair para o sul do Sul e se aprumar num emprego de ginete domador de cavalo xucro, lá na estância de Seu Cidão Dornelles. Mas os fatos despencam também para outras aventuras, tem assombração, Cobra Grande, Diabo, muito suspense, humor e, claro, tudo regado com muito amor e chimarrão, pois este, na mala de um gaúcho, não pode faltar.

FIGHA TÉCNICA

CATEGORIA: Teatro de Mamulengos e Teatro de Rua

DURAÇÃO: 50 minutos

ESTREIA: 17 de julho de 2013, no Calçadão central de Canoas, em Canoas (RS)

EQUIPE NA ESTREIA

DIREÇÃO: Danilo Cavalcante

ATUAÇÃO E MANIPULAÇÃO DOS MAMULENGOS: Marcelo Militão

ATUAÇÃO E TRILHA SONORA EXECUTADA AO VIVO: Mariana Abreu

DRAMATURGIA: Márcio Silveira dos Santos — baseado em Causos e Lendas Gaúchas, e no universo dos Mamulengos

DIREÇÃO MUSICAL: Fernanda Beppler

FIGURINO: Valéria Benitez

CENÁRIO: Renan Leandro

CONSTRUÇÃO DOS BONECOS: Renan Leandro, Ramão Souza, Marcelo Militão e Cleydson Catarina

FOTOGRAFIAS: Tiemy Saito

PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO: Grupo TIA — Teatro Ideia e Ação

AS GINETEADAS DO VALENTE TONINHO CORRE MUNDO NA ESTÂNCIA DE CIDADÃO DORNELLES (A DRAMATURGIA)

PERSONAGENS

TONINHO CORRE MUNDO: Ginete domador de cavalos, peão de estância

BRINCANTE: Contador de causos, tocador, cantador, mediador, provocador.
(Nesta peça para o Grupo TIA, será DONA MARIA.)

APARECIDO (CIDÃO) DORNELLES: Estancieiro

DONA ANITA: Esposa de Cidão e mãe de Maricota

MARICOTA: Filha de Cidão e Dona Anita

JUVENAL: Namorado de Maricota

MBORORÉ: Índio velho

MBOITATÁ: Cobra de fogo

DIABO

CAVALO BRASINO

(*Música*)

[DONA MARIA] Bom dia, minha senhora, bom dia, meu Senhor! Bom dia, minha guria, bom dia, meu guri. Estamos aqui pra lhes agradecer com nossas aventuras aventurescas nas terras do pra lá do oco do mundo! Enquanto circula a roda de mate amargo, vocês acompanharão nosso aventureiro, o gaudério Toninho Corre Mundo, que certo dia inventou de se espriair pro sul do Sul e se aprumar num emprego de ginete domador de cavalo xucro, lá na estância do poderoso Aparecido Dornelles, mais conhecido como Cidão Dornelles. Mas os fatos despencaram pra outras aventuras. Vejam só o acontecido!

(*Música — estilo galope*)

Sou gaúcho forte, campeando vivo
Livre das iras da ambição funesta;
Tenho por teto do meu rancho a palha,
Por leito o pala, ao dormir a sesta.
Monto a cavalo, na garupa a mala,
Facão na cinta, lá vou eu mui concho;
E nas carreiras, quem me faz mau jogo?
Quem, atrevido, me pisou no poncho?

[**TONINHO CORRE MUNDO**] (*Sem aparecer ao público*) Opa! Opa! Opa! Opa! Que eu tô chegando, meu povo!! Mais um pouquinho e eu chego ao destino!!! Eia, eia!! Vamos, cavalo!!! Vamo Brasino, pangaré desgraçado!! Eia, eia!! (*Aparece galopando sozinho*) Eia, Brasino atentado!! Me obedece, tchê! (*Para*) Ué?! (*Rindo*) Ué? Cadê meu cavalo? Mas será possível! Eu perdi o bichano na Lagoa dos Patos, tchê bagual! (*Para o público*) Oh gente, vocês viram um cavalo por aí?! Hein?! Não, né! Buenas, não importa, deve ter fugido com a égua Lubuna da Dona Maria, lá na Barra do Ribeiro! Hehe.

[**DONA MARIA**] O quê?! Antônio! Antônio!! Era o que me faltava!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Oh Dona Maria... (*Risonho, disfarçando*) A Senhora por aqui... que coincidência, não é verdade! Que prazer em revê-la com saúde e força no tutano! Como vai a família, as cria, os porco, as vaca, o cavalo... ôpa! Digo, os cachorro perdigueiro...

[**DONA MARIA**] Oh Toninho! Deixe de ser sem vergonha e introduza sua parte...

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Opa! Que que é?! Introduza o que, Dona Maria?

[**DONA MARIA**] Não introduza nada!!!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Oh, Dona Maria!

[**DONA MARIA**] Que foi, Toninho!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Mas olha, tchê, que a Senhora hoje tá bonita! É, tá mais enfeitada que guaiaca de gringo! Mazaaa!

[**DONA MARIA**] Obrigada, guri, mas oh, Toninho, comece logo o acontecimento.

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Ah tá, deixa comigo. Desculpaí, gente, tô meio lesado, andar por esses pagos de meu deus não é fácil quando se é abandonado até pelo cavalo!! O bicho tava mais estropiado que chinelo de bêbado, então merecia umas férias. Oh Dona Maria!!!

[**DONA MARIA**] Oi, Toninho!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Acelera no som que agora vou me apresentar! (*Desaparece*)

[**DONA MARIA**] Na hora!

(*Música*)

[**TONINHO CORRE MUNDO**] (*Volta dançando muito*) Oi que eu tô chegando, oi que eu tô chegando, mas eita mundão sem porteiras!! A la pucha, tchê!!! Parô, parô! (*Para a música*) Meu povo e minha póva, sou eu aqui vivinho da silva sem tirar nem pôr a seu dispor, Toninho Corre Mundo, lasco o pé num segundo se o entreveiro churriá, mas se aperta a pauleira dou um boi pra não entrá e uma boiada pra não sair. Sou filho desta terra onde homem não se entrega. Lá das bandas da Salamanca do Jarau, fruto descendente direto da cruzada da princesa Moura com o sacristão negro Tião! Afilhado de Sepé Tiarajú!!

[**DONA MARIA**] Barbaridade! Esse aí mente!!!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Oh Dona Maria, tá duvidando de mim?! (*Sai e volta com um facão gigante*) Mas tchê, bagual, vou te dizer. Meu lema é: escreveu, não leu... é analfabeto!!! E se é analfabeto... (*batendo com um facão na lateral da barraca*) o vivente tem que estudar... nem que seja no fio do meu facão! Olha que por onde passo a terra treme! (*Agarrado na barraca sacudindo*) Treeme!!! Mas ainda assim sou tão piedoso, mas tão piedoso (*alisando os lados do facão na barra da barraca*) que bato de prancha que é pro facão não estragar o corô do vivente!! Que é pras viúva não me odiarem tanto, porque (*malicioso*) eu volto. Hehe... Eita mundão, arreia aí no som, Dona Maria!!! (*Sai*)

[**DONA MARIA**] Na hora! (*Música*)

(*Cenário da estância. Uma figueira, um casarão, um galpão, cercas, porteira.*)

[**TONINHO CORRE MUNDO**] (*Volta dançando*) Oi que eu tô chegando, oi que eu tô chegando, mas eita mundão sem porteiras!! Ah las grimba, tchê!!! Parô,

parô! (*Para a música*) Pessoal, vim pra cá, pras bandas do Alegretchê, segui o rumo do meu próprio coração, he he, pra procurar emprego, que na capital eu não recomendo não. É, minha senhora e meu senhor, lá tá um terror!!!! Peraí, peraí (*sacode a barraca*): terror!!!! As menina se olha pro lado já ficam prenhã, os moços se olha de lado já tão perdido... é um tal de craque pra cá, craque pra lá. Se pelo menos fossem craque de futebol e nas leituras do mundo ainda vai, mas virar pedreiro!!!! Deuzolive meu São Sepé!

[DONA MARIA] Valei-me minha Nossa Senhora!!!

[TONINHO CORRE MUNDO] É, Dona Maria, o bicho tá pegando por lá, tchê! Mas olha só, pessoal, vim aqui na estância de Aparecido Dornelles, homem de muitas posses, que precisa de um novo ginete pra domar os cavalos pra cancha reta. E disso eu entendo, não há cavalo xucro que no garrote de minhas esporas não se arregue (*batendo com a mão na barra da barraca*) na hora. Oh de casa (*bate palmas na porteira*) Oh de casa!! (*assovia*) Mas olha que devem tá na hora da sesta.

[JUVENAL] (*Surge atrás de Toninho*) Que passa, tchê!!!

[TONINHO CORRE MUNDO] (*Pulando de susto*) Eita, goiaba estragada da gota!!! Bah, tchê, como é que tu me dá um cagaço desses!!!

[JUVENAL] Humm, com medinho, vivente! Tá mais assustado que guri em cemitério! Hehe.

[TONINHO CORRE MUNDO] É nada, bagual! Tava aqui pegando um vento nas virilha!! Qual é sua desgraça? Digo, sua graça?

[JUVENAL] Espertinho! Eu me chamo Juvenal. (*Passando a mão nos cabelos*) O mais valente destes rincões. O mais joinha das redondezas. O querido das princesas! (*Dá um tapa nas costas de Toninho*) Tá ligado?

[TONINHO CORRE MUNDO] (*Tossindo na beira da barraca*) Olháí, gente, (*imitando*) Juvenal, cara de mingau! Pois vai levar um pau! Esse cara sebo, isso aí deve ter passado sebo de charque rançoso nas fuça, deixa comigo!! Oh, seu Juvenal (*sussurrando*) cara de mingau...

[JUVENAL] Que tu disse, papudo?!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Disse que se o senhor poderia me dizer se o Seu Aparecido Dornelles está?

[**JUVENAL**] Não sei, não vi, não tô aqui! (*Sai de cena*).

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Ué! Pessoal, que arrote da natureza este cidadão, não é mesmo?! Aparece do nada e se esvai pro nada!! Rapaz, será que meu chimarrão tava com erva estragada? Mas, bah! Ó, de casa?!

[**CIDÃO DORNELLES**] Ó de fora!! Que passa, tchê?!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] O senhor é o estancieiro Aparecido Dornelles que tá precisando de um peão?

[**CIDÃO DORNELLES**] A la pucha tchê! Sou eu mesmo, o Doutor Coronel Aparecido Dornelles Castro Mato Gastão de Safra Grande!!!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Barbaridade, tchê. Pessoal, já vi que esse aí é mais sério que delegado em porta de bailão.

[**CIDÃO DORNELLES**] Mas olhe aqui esmilhinguído! (*Bate nas costas de Toninho*) Pode de me chamar de Cidão! Que é como todos me conhecem até pra lá do oco do mundo! Vamos entrando!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Quem sou eu pra dizer o contrário, né, Coronel!

[**CIDÃO DORNELLES**] Gostei de tu! (*Mão nos ombros de Toninho*)

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Sai pra lá, rapaz! Sai pra lá!

[**CIDÃO DORNELLES**] Tô precisando de um peão dos bons, que resolva tudo aqui na estância, enquanto fico na cidade resolvendo os problemas bancários, etecéтарas.

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Sai pra lá, rapaz! Sai pra lá! Tô entendendo! Afasta! (*Saem*)
(*Música. Entrada de Maricota.*)

[**MARICOTA**] Ai, ai, ai... (*caminhando em suspiros, girando a sombrinha, imagem de Nossa Senhora na mão*) Aiai... Aiai... oh mundo lindo, vida linda, muito obrigado minha Nossa Senhora por esta vida tão linda... mas bem que a Senhora podia falar com Santo Antônio que tá lá de cabeça pra baixo no Manantial

fazem dois anos, e resolvessem minha vida amorosa, não quero ficar pra tia carunchada. (*Senta-se à sombra da figueira*) Se ao menos aparecesse um homem lindo, forte, valente, que me levasse pra além dos horizontes do oco do mundo. Eu seria a mulher mais feliz do mundo. Mas só tem aquele bosta do Juvenal, cara de mingau, que só pensa no dinheiro de papai.

[**TONINHO CORRE MUNDO**] (*Chegando devagar, sem ver Maricota*) Mas que barbaridade, achei que ia domar um potro redomão por dia, manear as vaca, carnear porco, mas olhai, tenho que carregar as saca de charque do galpão pra cerca, da cerca pro galpão todo dia, é dose!!! Num tô acostumado com trabalho pesado! (*Vendo Maricota, largando as sacas*) Mas bah, tchê! Que formosura de mulher!! Mais bonita que laranja de amostra!

[**MARICOTA**] (*Vendo Toninho*) Nossa Senhora, mas que ligeireza! A Senhora já falou com Santo Antônio?!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Ai, meu Deus, o que eu faço? Tô com as pernas tremendo, tô mais nervoso que dia de sorteio de Mega-Sena acumulada!!

[**MARICOTA**] (*Se aproximam*) Olá, seu moço...

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Olá, sua flor de maracujá...

[**MARICOTA**] Oh que gentil, quer conversar mais eu?

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Mas é pra já, quem sou eu pra dizer o contrário. (*Se beijam*) Mas olhai, gente, foi amor fulminante, à primeira vista. Eia que tô mais feliz que lambari em dia de chuva. Manda bala aí no som, Dona Maria! (*Saem*)

[**DONA MARIA**] Na hora!

(*Música*)

[**MARICOTA**] Mamãe! Mamãe. Aiaiai, que tonteira! Que enjoo! Que será?!

[**DONA ANITA**] Oi, minha filha, que passa? (*Abanando-a*) Fala, guria, que foi?

[**MARICOTA**] Ah, nada, mamãe, apenas uma tontura. Acho que esqueci de lanchar. Mas tenho uma novidade para lhe contar. Aconteceu um milagre na minha alma!

[**DONA ANITA**] E eu posso saber que milagre foi esse? Porque se é sobre aquele seu pretendente galanteador de porta de cabaré, você pode desistir que da minha boca não sai uma palavra para dizer a seu pai!!!!

[**MARICOTA**] Não, mamãe! Deus me livre e guarde! É que apareceu um moço aqui na estância e que nos apaixonamos. E eu quero casar de véu e grinalda com ele amanhã. Queremos ter uns 12 filhos e sermos felizes para sempre.

[**DONA ANITA**] Buenas, minha filha, já vi o dito cujo e parece de boa índole. Então, se é assim, e pelo visto não tem jeito, vou falar com Aparecido!

[**MARICOTA**] Ah, mamãe, a senhora é tão boa pra mim. Gracias, madrezita! (*Saem*)

[**JUVENAL**] (*Sorratamente*) Ah, eu vi, ouvi, eu sei, tô ligaaado!! Aquele doido veio se meter no meu território! Pois vai levar!!!

(*Música*)

[**TONINHO CORRE MUNDO**] (*Chegando*) Oi, que eu tô que tô! Oi, que eu tô que tô!

[**JUVENAL**] (*Facão na mão escondido*) Oh, doido? Ei, você aí?!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Opa! E aí, tchê guri! Tu apareceu de novo, vivente! Fala, cara de cueca freada!

[**JUVENAL**] Tu tá se encostando onde não deve!! Maricota é minha e tu não vai tirar!!! Vou te mostrar quem é que manda naquele pedaço de carne!!!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Mas rapaz, tu tá mais por fora que cotovelo de caminhar-ineiro! Deixe disso, vamos dialogar. (*Pega seu facão*) Não diga isso daquela formosura. Que falta de respeito, seu machista de uma figa. Pedaço de carne é o que vou tirar das tuas costas, seu filho de Lobisomem chupando laranja azeda!! (*Se grudam cabeça com cabeça. Música. Duelam de facão. Na chegada de Cidão, saem fugindo.*)

[**CIDÃO DORNELLES**] Parô, parô a música, Dona Maria! (*Dona Maria continua empolgada*) Oh Dona Maria, surda excomungada!

[**DONA MARIA**] Opa. (*Parando*) Chamou, senhor?

[**CIDÃO DORNELLES**] Tu tá surda, Dona Maria?! Eu disse pra parar a música. Vou te descontar no final da função. Parô, Dona Maria?!

[**DONA MARIA**] Na hora!

[**CIDÃO DORNELLES**] Agora me diga uma coisa, Dona Maria. O que é que tá acontecendo aqui na minha estância? Eu tava num sono bem bom quando ouvi uma barulheira de macho se esfaqueando!!

[**DONA MARIA**] Pois olhe, meu Coronel, eu também ouvi, mas não sei quem era!

[**CIDÃO DORNELLES**] Ah, mas tu tem uma cara de preparada, né, Dona Maria, eu acho que sei quem pode me dizer. Oh gente, vocês que estão aí vendo tudo, poderiam me informar quem foi que tava no arranca rabo aqui? Hein!? A senhora viu é? (*Vai brincando com o público até que alguém diz ou ele mesmo sugere o Juvenal*) Ah o Juvenal! Entendi, só podia mesmo ser aquele cara de mingau! (*Chamando*) Oh Juvenal!!!! Venha cá!

[**JUVENAL**] E aí, sogrão!! Chamou alto, eu chego no ato!!

[**CIDÃO DORNELLES**] Cale a boca! Chamei sim! Eu quero saber que presepada é essa aqui no meu terreiro? Que passa?!

[**JUVENAL**] (*Passando a mão nos cabelos*) Ok, Ok. Não fui eu, foi o Toninho, mas eu posso explicar, sogrão...

[**CIDÃO DORNELLES**] Cale a boca que vi que tu é frouxo!! Tava se lascando todo aí, seu engomadinho!!! Vou acabar com os dois e mandar colocar nas charqueadas pros graxaim comer! Vai me chamar o Toninho no galpão que eu sei que vocês fugiram pra lá! (*Juvenal sai*) Onde já se viu uma coisa dessas! Uns borra-botas se lascando à toa!!!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Oh, patrão! (*Todo cuidadoso*) Vossa estimada pessoa me chamou?

[**CIDÃO DORNELLES**] Chamei, sim! Escute aqui, tchê! Eu quero saber que alvorço de boteco tu estava arquitetando aqui? É só eu virar as costas que a fuleragem toma conta do galpão, tchê?!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Patrão, me desculpe, mas foi por amor. Eu mais sua estimada filha... sabe como é... a gente tá se atraindo feito água quente e erva mate!

[**CIDÃO DORNELLES**] Mas o quê?! Escute aqui, tchê! (*Aproxima-se prestando Toninho no canto*) Pra ter com minha filha, tem que ser macanudo de cepa boa e não qualquer xirú desengonçado que me aparece por estas bandas!!!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Sim senhor, meu patrãozinho, concordo plenamente com seus argumentos. Mas eu faço o que for preciso pelo amor de Maricota.

[**CIDÃO DORNELLES**] (*Se afastando*) Humm, entendi, é valente então! Chispa daqui pro galpão que vou pensar no que fazer. (*Toninho sai*) Eu quero é estaquear o coro desses dois na parede do casarão!!! Se metendo com minha filha!!!! (*Entram Maricota e Dona Anita*)

[**MARICOTA**] (*Correndo para junto do pai*) Papai, por favor, não mate o meu amor.

[**CIDÃO DORNELLES**] Como é que é?! Você realmente está apaixonada por um desses trastes, minha filha?! E você não me diz nada, mulher?!

[**DONA ANITA**] Coração da minha lavoura. Cidão querido, ela ama este tal de Toninho, tá mais feliz que criança em dia de aniversário, que se há de fazer?!

[**CIDÃO DORNELLES**] Pois bem! Se os dois estão brigando pela mesma mulher e porventura irão herdar um dia tudo que tenho. Vão ter que provar valentia, terão que ampliar a fortuna, os dois têm 24 horas pra me trazerem o tesouro da Casa do MBororé!!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] (*À parte*) O Tesouro da Casa do MBororé?!

[**JUVENAL**] (*À parte*) O Tesouro da Casa do MBororé?!

[**CIDÃO DORNELLES**] É isso mesmo que vocês ouviram aí, seus surdos! Foi o que eu disse!! Aquele que me trouxe o tesouro das Missões de dentro da casa que não tem portas nem janelas, guardada secretamente no meio da mata pelo espírito do velho índio MBororé, terá a mão da minha filha em casamento. (*Maricota desmaia, Dona Anita acode*)

[**TONINHO CORRE MUNDO**] (*À parte*) Deixa comigo que eu resolvo de lambuja!

[**JUVENAL**] (*À parte*) Caramba! Tô lascado, pior que cachorro que caiu do caminhão em dia de mudança.

[**CIDÃO DORNELLES**] A la pucha, tchê! Arredem o pé da estância já! Chispa, caga-neira! (*Relógio no pulso*) Tô contando os minutos no relógio! Oh, Dona Maria!

[DONA MARIA] Senhor!

[CIDADÃO DORNELLES] Toque aquela que matou o guarda, que é pra mim aproveitá o tempo com Anita, que faz tempo que a gente não se espraia no descampado! Arre, égua!!!! (Saem todos)

[DONA MARIA] Na hora!

(Música alegre. Troca de cenário: casa branca sem janelas e portas, figueira frondosa e sinistra] música de suspense)

[TONINHO CORRE MUNDO] Rapaz que doidera, nem vi mais o Juvenal depois da curva suja do rio!!! Que estranho!! Tô mais borrado que pau de galinheiro! Valei-me minha Nossa Senhora do Rosário! Que aqui tá sinistro o terreno. Olha a casa aí! Mas eu sou burro mesmo, como é que vou entrar nessa casa! (Batendo cabeça na barraca) Pensa Antônio, pensa, pensa!!! (Sons de vento minuano) Opa! Dona Maria!

[DONA MARIA] Oi! Que foi, Antônio!

[TONINHO CORRE MUNDO] Mas olha, gente. Até a Dona Maria tá me chamando de Antônio!! Já vi que tô sozinho nessa! Me caguei!!!

[DONA MARIA] Não me meto em entrevero de local santo! Te vira aí!!!

[TONINHO CORRE MUNDO] Oh amiga do capeta tu é, hein, Dona Maria! Mas rapaz, (tremendo) senti aqui um ventinho nos fundilhos que arrepiou! (Rindo de medo. Música.) Olha que o negócio tá esfriando, mas que geada de inverno! (Um índio fantasmagórico de olhos brilhantes se aproxima) Mas o que é isso!!! Sai pra lá, espírito doido!!! Mas esse índio tem a cara mais pálida que aipim descascado! Fala, assombração!

[MBORORÉ] Já sei quem tu é, o que tu quer levar e pra onde vai!

[TONINHO CORRE MUNDO] Oh meu filho, que maravilha, libera aí que eu dou pinote campo a fora. A gente se resolve assim, tu aí e eu aqui, home! Que bicho mais feio e morto!!!! Olha, índio véio...

[MBORORÉ] (Grito ensurdecedor, tudo balança na barraca) MBORORÉÉÉÉÉ!!!!

[TONINHO CORRE MUNDO] Oh, meu deus! Tá, tá, seu Índio (Imitando) Mbororéééé. Ué, não sacudiu nada comigo, tchê!

[MBORORÉ] (*Outro grito ensurdecedor, tudo balança na barraca*) MBORORÉÉÉÉÉ!!!!

[TONINHO CORRE MUNDO] (*Tremendo*) Tá... tá... é isso mesmo o que o senhor disse, não faz isso não, meu filho, que mais um grito desse e eu não seguro mais a caganeira aqui, ó! Tende piedade desta pobre alma, digo, tô falando de mim, alma viva e pobre.

[MBORORÉ] Toninho Corre Mundo!!!

[TONINHO CORRE MUNDO] Olháí, Dona Maria! Gente! O bicho já sabe até meu nome. Agora que eu parto desse pro outro plano! Ai meu deus!!!! Tô me sentindo frouxo, sem sangue nas veias. Tô mais mijado que criança com quebranto!!

[MBORORÉ] Toninho!!!

[TONINHO CORRE MUNDO] Ai que é agora!!! Já tô até me acostumando com essa voz!!!

[MBORORÉ] Preciso de sua ajuda!

[TONINHO CORRE MUNDO] Hein! Que foi, seu assombração indígena?!

[MBORORÉ] Se você quiser levar o tesouro, precisará me libertar da maldição!

[TONINHO CORRE MUNDO] Mas olháí, gente! Quem diria, hein! Até o seu assombração indígena tá com dificuldades! Pra vancêis vê como é o mundo de hoje em dia. Mesmo com internet, wifi, USB, até as almas precisam de ajuda. (*Se aproximando*) Oh, meu amigo Mbororé. (*À parte*) Gente, mas que criatura mais gelada!!!! (*Para o índio*) Buenas, meu compadre Mbororezinho, vamos ver os detalhes das suas necessidades e a gente faz um acordo de homem pra espírito! Que me diz? Diga qual seu problema que eu aqui, Toninho Corre Mundo, resolvo na chincha!!! (*Batendo na barraca*) Na chincha, eu falei!!

[MBORORÉ] Hehe... bom! Preciso que você acabe com a Mboitatá!!! A cobra de fogo que devora os olhos de todos!! Quer devorar meus olhos e me impede de partir, vive por aí nos campos me perseguindo!

[TONINHO CORRE MUNDO] Meu cumpadre rérezinho, até que é bunitinho seus zoinho brilhantinho! Mas vou te dizer, guri, não é fácil não o que me pedes! Tem que ser ginete dos bons pra isso, tchê! Tu tens certeza, vivente, digo, morrente, que essa cobra grande tá por estes pampas? Pois se tiver, deixa

comigo que ninguém pode! Eu resolvo na hora, pois meu lema é: escreveu não leu... é analfabeto!! (*Bate na barraca*) E vai ter que estudar nem que seja na prancha do meu facão!!!! O que me diz?

[**MBORORÉ**] Legal! Boa!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Mas olhai, gente, esse índio é de poucas palavras, mas diz tudo!! Deixa comigo, cumpadre MBorézinho! Solta o som, Dona Maria! (*Saem*)

[**DONA MARIA**] Na hora!

(*Música*)

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Eia que tô de volta e vou arrebentar com essa cobra, ela que me apareça!!! (*Fica espiando para fora da barraca procurando*) Bah, tchê!! Que troço doido, tô sentindo um cheiro de carniça podre. Alguém peidou aí? (*Rindo*) Nossa Senhora do Rosário Perfumado, que fedor mais irritante!! E o pior que cada vez aumenta mais. (*Brinca com alguém da plateia*) Será que foi aquele senhor de camiseta branca ali? (*Rindo*) Não, né, amigo. Porque se fosse não tava mais branca. Brincadeira... (*O diabo chega*) Ué, gente, tá todo mundo olhando de um jeito diferente. Oh Dona Maria, tá acontecendo algo que eu não sei?!

[**DONA MARIA**] Tô vendo nada, Toninho! Mas se eu fosse você, eu abria mais o campo de visão!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Campo de visão? Mas oh guria, que tu tá hoje falando bonito, hein! Mas que carniça dos seiscentos cão sarnento!! (*Música de suspense*) E esse calor que começou de repente!! (*Diabo chega nas costas de Toninho*) Mas que bafo de cachaça, só pode ser algum bêbado perdido por aí. Mas tá tão forte que se tiver um limão e açúcar já tá pronta a caipira! (*Se vira*) Ah, sai pra lá, excomungado!!!! (*Se afastam*)

[**DIABO**] (*Gargalhadas soturnas*) HAHHAHAHAHAHAH TONINHO CORRE MUNDO!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] (*Irônico*) Humm, rapaz!!! O bicho chifrudo sabe meu nome!! Que orgulho, pelo visto até no inferno já tão falando de mim!! Tô

virando celebridade! Te mete!!!! Mas eu posso saber quem é a senhora e por que tá gargalhando aí que nem galinha depenada?

[**DIABO**] Mais respeito, rapaz!!! Eu sou o Diabo, o capeta, o cramulhão, e vim pra te buscar! HAHAAHAHAHAHAHA (*Estendendo o "S"*) Pros infernossssssss.

[**TONINHO CORRE MUNDO**] E por acaso tu me perguntou se quero ir pros infernossssssssss?

[**DIABO**] Não me interessa! Eu vou levar tua alma hojeeeeeeeeee.

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Eu não quero hojeeeeeeeeee.

[**DIABO**] Mas eu levar-te-eiiiiii.

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Mas eu não quererer-te-eiiiiii.

[**DIABO**] Ah chega, cale a boca! (*Aproxima-se com as garras enormes*)

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Opa! Afasta prá lá, defecado na encruzilhada! (*Afasta*)

[**DIABO**] (*Aproximando novamente*) Não! Eu nasci no inferno e vou te levar agora!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Afasta prá lá, filho de chocadeira portátil à pilha! (*Afasta*)

[**DIABO**] (*Aproximando novamente*) Eu fui chocado no calor dos infernos!!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Afasta prá lá, cópia falsa de vaca atolada! (*Afasta*)

[**DIABO**] Cala boca que eu vou te levar agora e não tem escapatória!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Parou, parou, coisa torta desfigurada!!!! Não te avisaram que pra levar minha alma tem que ser bom de peleia de facão?

[**DIABO**] Hein!? Ninguém me disse isso!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Pois é, seu cara de unha encravada! Tá desinformado lá nos infernos, hein!! Não tem internet por lá ou tu não acessou meu perfil do Facebook e Instagram? Tá tudo lá! Que barbaridade mesmo!!! Muito desatualizado este capeta que mandaram!!!

[**DIABO**] (*Muita raiva*) Eu não preciso disso! Eu sou o poderoso dos infernos, sou a maldade pura da realidade dura!!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Bah essa doeu, agora! Tu é um frouxo, isso sim, seu cara de calcanhar rachado!!!

[**DIABO**] Não! Eu sou o senhor dos infernos e vou te levar e depois levarei a alma de cada um que está aqui na frente!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Ih pessoal, ele tá afinzão de vocês hein!! Isso aí é só papo furado dessa porca véia enfeitada!! E chega desse papo que isso aqui tá mais comprido que esperança de pobre! Pega aqui o teu facão! (*Todo mole*) E esse aqui é o meu (*Duro, vai amolando na barraca*), mais afiado que língua de sogra!

[**DIABO**] Mas esse aqui tá mole!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Olha aqui, sua malvadeza, segundo as regras, o facão é conforme o cidadão que o segura. Frouxo!!!!

[**DIABO**] Olha o respeito, rapaz, pare com isso!! (*Muita raiva, ataca*) Eu sou duuuuro!!! (*Trocamos de lado*)

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Opa! Se é duro, eu não sei, mas tá mostrando que não é!

[**DIABO**] Tu tá de brincadeira. (*Ataca*) Eu sou duuuuro!!! (*Trocamos de lado*)

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Tá, vamo pará de correria. Que é hoje que te mando pro inferno de volta! Dona Maria, solta o pau que o entrevero vai começar.

[**DONA MARIA**] É pra já!

(*Música. Lutam coreograficamente. Se ouvem as batidas dos metais.*)

[**TONINHO CORRE MUNDO**] (*Vence, pega o diabo pelo cangote*) Viram só, pessoal, assim que se acaba com quem não é chamado. O bichinho tá dormindo mais que bêbado desmaiado. Não adiantou vir todo vestido que nem carroça de cigano, tá todo desasado!! (*Atira longe*) Sai prá lá, coisa ruim! Vim aqui pra achar a tal da Mboitatá e mandou esse urubu! Tô lascado, vou perder a minha amada Maricota!!! Ah, mas se essa cobra aparecesse agora, tô muito doido (*Batendo cabeça na barraca*) pra pegar ela!!! Tô todo esquentado!! (*Batendo a cabeça*). (*Enquanto Toninho fala, Mboitatá chega aos poucos sem estar visível. Vê-se a cobra subindo pelo volume em movimento em curvas que faz no tecido da barraca. Surge, é uma cobra de olhos de fogo, destrói uma cerca, ameaça comer tudo. Ela fica no centro da barraca, abre a boca, dá um arrote forte e longo. Depois se ouve lá de dentro da cobra a voz de Juvenal pedindo socorro.*)

[**JUVENAL**] Socorro!!! Pelo amor de Deus, alguém me ajude!! Que fedorão do cão!!! Socorro!! Toninhooo! *(A cobra some)*

[**TONINHO CORRE MUNDO**] *(Chegando)* Ué, gente, eu jurava que ouvi o Juvenal pra esse lado de cá me chamando!! Barbaridade, chega de assombração! *(A cobra aparece)* A la pucha, tchê! Mas que bafo de carniça podre! Oh Dona Maria, é a senhora com esse fedorão todo?

[**DONA MARIA**] Eu não, tô fora dessa. Escovei os dentes antes de vir pra cá.

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Então deve ser aquele cidadão ali, ó! *(Apontando para alguém da plateia)*

[**DONA MARIA**] Não é não, Toninho, o senhor ali tem cara de higiênico!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] É, né! Então não sei que cheiro é esse! *(Ao público)* Alguém sabe aí de onde vem esse fedorão de carniça podre, gente? *(À medida que o público participa, ele tenta pegar o vulto que o persegue)* O que, gente? É a cobra Mboitatá? Ah mas eu vou pegar ela, vancêis me avisam quando ela aparecer. Faz de conta que tô aqui lascando uma tirinha de charque pro carreteiro. Larararii... Opa! Quase que eu pego! *(Chama alguém do público para pegar a cobra, oferece um bambu rachado. É realizado o jogo de esconde-esconde da cobra no pano da tenda ameaçando morder a pessoa. Toninho incentiva a participante a bater com força até que acerta e a cobra fica tonta, ele agradece e em seguida pega a cobra.)* Eita danada! Opa! Aqui! Ah, não peguei, mas eu vi, gente. A bichana é das graúdas. Eu pego essa munáia!!!! *(Uma hora ela para, abre a boca e se ouve o grito de socorro da Maricota)*

[**MARICOTA**] Socorro, Toninho meu amor, nos ajude por favor!!! Aiiiiii...

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Opa! Peraí gente, eu ouvi a minha flor de maracujá gritando de dentro daquela lambisgóia da cobra grande!!!!!! Vocês ouviram também? Mas olha só, eu vou sentá o facão nesta lombriga dos zóio de fogo! Oh Dona Mboitatá, volte aqui! Eu tenho dois zóio pra ti! *(A cobra volta e dá um bote no braço de Toninho)* Eita pedaço de carniça que morde forte. Tá babando mais que boi com aftosa. *(Rolam pela barraca)* Toma! *(Se soltam)* Toma! Que é pra aprender a não mexer com meu amor!! Toma! Essa é pelo meu cumpadre MBororezinho que há 500 anos tá preso naquela casa! Toma!

Essa é porque... porque eu tô gostando de te bater, danada!!! Hi hi, gostei dos teus zólhos. Hehe, pessoal! Olhai a bichana molinha, molinha! Mais atirada que alpargata em cancha de bocha!

[**MBORORÉ**] (*Surgindo atrás de Toninho*) Barbaridade, tchê bagual!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] (*Susto*) Ai meu deus! Não faz isso não, cumpadre MBoré, que me borro todo! Tá aí a bichana, agora te larga as crias pelo campo afora! Vancê merece ser feliz, mas antes me libere a casa do tesouro. (*Sons, a casa surge de portas e janelas abertas toda brilhante de dourado, índio desaparece*). Mas que maravilha Mbororé... Ué, cadê o índio? Rapaz, já se escafedeu o apressadinho, nem se despediu. Hehe.

[**CIDÃO DORNELLES**] Oh Toninho! Toninho nos ajude!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Ué, gente! Mas é o Coronel Cidão Dornelles aqui por perto. Mas... mas...

[**DONA ANITA**] Socorro, meu genro!!! Acuda-nos aqui nas entranhas desta víbora!!!! Tá faltando ar! Socorro!!!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Valei-me, minha Nossa Senhora dos frascos e comprimidos, já tinha esquecido! A lombriga solitária engoliu todo mundo! Vem aqui, sua carcaça pesada. (*Abre-lhe a boca e começa a tirar um por um*). Eia, povo. (*Tira primeiro Juvenal*) Olhai tu, Juvenal!

[**JUVENAL**] Meu chapa! Tu é doido!! Tô saindo de fininho, tu não me viu! Adeus e até nunca mais, porque aqui eu não piso mais. Fui!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Vai, vai seu cagão, borra-bosta! (*Tirando Maricota*) Olha aqui, saia daí, minha linda flor (*Maricota fica agarrada em Toninho*) Ai que tô xonado, gente! (*Saem todos*) Eh! Olha aqui, gente, quem eu encontrei, até o meu cavalo Brasino. Eh meu cavalinho!

[**CIDÃO DORNELLES**] Meu estimado Toninho Corre Mundo, é com muito orgulho e honra que após salvaras nossas vidas e ainda triplicar nossa bonança, eu dou a mão de minha filha em casamento. Você concorda, minha esposa?

[**DONA ANITA**] (*Agarrada em Cidão*) Se é o que nossa filha quer e for pra felicidade de todos. É, né, Cidão queridão!

[**CIDÃO DORNELLES**] Opa! Que maravilha de pegada, mulher! Vamos de uma vez que tô que nem ferro em brasa! (*Saem os dois*)

[**MARICOTA**] Ah, muito obrigada, Papai e Mamãe. Agora podemos ir pra lua de mel, né, Toninho?! Que eu tô doidinha pra lhe esfolar todinho!!!!

[**TONINHO CORRE MUNDO**] Ai, que me derreto todo! Mas é pra já, minha flor! Dona Maria, arrebenta aí no vaneirão que aqui tá bom demais!! Tô mais faceiro que mosca em pote de doce caseiro!! Até mais ver, pessoal.

[**DONA MARIA**] Buenas, minha senhora, meu senhor! Minha guria, meu guri. Esta foi uma das aventuras de nosso bravo Toninho Corre Mundo. Enquanto arranjou-se lá na estância de Cidão Dornelles, nós seguimos nosso rumo. Agradecemos a presença de todos e antes da última música, circula pela roda junto ao mate amargo nosso estimado chapéu para que você contribua com arte de rua. E segue o baile por esses rincões de meu Deus:

Eu não nasci para o mundo,
Para este mundo cruel.
Só quero cortar os Pampas,
No dorso do meu corcel
Este meu pingo galhardo,
Este meu pingo fiel.
Eu sou como a tempestade,
Sou como o rijo tufão,
Que esmaga os vermes na terra,
E sobe para a amplidão.
Eu sou senhor dos desertos,
Monarca da solidão!

FIM

Senhoooooooooras e Senhores.

Respeitável Público!

É chegado o momento da despedida. Sim, uma pena, já bate uma saudade sem tamanho no coração apertado. Mas calma, não é preciso tanta tristeza, não deixem o sonho acabar e o picadeiro desaparecer da memória dos seus mais adoráveis momentos de vida. A alegria de cada dia se exxxpande no cintilante desejo de voltar. Sim, poderão voltar na próxima sessão ou no dia seguinte, fiquem à vontade, pois esta obra estará sempre à disposição do seu contexto.

Foi com grande satisfação que hoje lhes apresentamos este fabuloso e espetaculoso universo. Cativante do início ao fim. Se é que algo tem fim, ou que seja infinito enquanto dure! Passaram diante de seus olhos e neurônios muitas novas ideias, seres populares, seres acadêmicos, seres dramáticos. Cenopoetizando ou Camelôurgizando, vivenciamos as porosidades infinitas.

Também acompanharam a tempestade de uma escrita criativa e seus resultados transcritos para fuscas e baleias, para excêntricos palhaços do circo-teatro sem lona e seus dilemas, para aventuras aventurescas de Toninho Corre Mundo e suas Gineteadas no extremo sul do Sul pampiano.

Quem flanou até aqui certamente percebeu que não estivemos sozinhos, pois aqui ninguém solta a mão de ninguém, que nas entrelinhas das atrações desta obra aconteceu a participação muito significativa de uma banda internacional de notáveis estetas com suas contribuições argutas, orquestradas pela nossa maestra doutora benjaminiana Fátima Costa de Lima. Podemos visualizar seres iluminados de saberes diversos, arguindo sobre o que aqui viram e perceberam. Alguns dotados de mágicas prosódias de conhecimento fecundo de determinadas áreas do picadeiro, ou da rua, ou da animação, ou da performance acidental, ou da escrita criativa, ou

da maquinaria, ou ou ou.... do fogo! Sim, do fogo! Que as labaredas deste trabalho acendam as chamas da criação. Inssssspiração para novas ideias e novos prrrrocedimentos.

Do mundo da palhaçaria e dos processos comunicacionais, tivemos a doutora Michelle Cabral, direto das terras frias de Madri, na Espanha. Contamos também a performer rueira de estupenda calma e meticulosidade, a doutora Cecília Lauritzen com seus cães amestrados, diretamente das terras quentes e ensolaradas do Cariri cearense. Na sequência, tivemos a colaboração, com falas precisas e certeiras recheadas de astúcias e articulações, da doutora animadora/sombrista, multiartista Fabiana Lazzari. Fechando o círculo sonoro de nossa banda dourada de doutorandes, ele, sim ele! Que tem um HD infinito na cabeça com sua memória prodigiosa, o insuperável e inesquecível doutor flâneur do mundo poliglota: José Ronaldo Faleiro. Definitivamente, mestre dos mestres! Despedimo-nos agradecendo de coração a esta banda de verborrágicas palavras, conceitos e teorias mundiais.

Por fim, para vocês leitores/espectadores, desejamos uma excelente reflexão e profícuas reverberações do que aqui foi por vocês apreciado desta estética em desordem aparente, mas de porosidades evidentes, tecendo criativamente modulares em nossas tramas e mosaicos fios de memórias. Encerramos lembrando a sua contribuição do chapéu, a contrrrribuição espontânea de indicações: se gostou, recomende aos melhores amigos; se agradou, indique aos médios amigos; e, não querendo ser deselegante, mas se não gostou, aaaaaah, tem os inimigos para indicar. Recordem que sempre há muitas possibilidades de narrativas para tudo nesta arte vida/vida que arde.

Agradecemos prrrrofundamente pela companhia nestes momentos formidáveis. Evoé!



1ª edição	dezembro 2021
impressão	meta
papel miolo	pólen soft 80g/m ²
papel capa	cartão supremo 300g/m ²
tipografia	whitman e tungsten



MÁRCIO SILVEIRA DOS SANTOS é dramaturgo, professor/pesquisador e artista cênico há 30 anos. Trabalhou com os grupos Espalha-Fatos e Manjerição, desenvolvendo mais de 40 encenações. Doutor em Teatro (PPGT/UDESC/Bolsa CAPES-DS), licenciado e mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), especialista em Psicopedagogia (UCB). Foi professor colaborador na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e no Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC-Florianópolis). É articulador na Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) e membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE). É autor de *Movimento Popular Escambo Livre de Rua: se escambo é troca, eu também quero trocar* (2021), *Teatro na Comunidade: oficinas como práticas pedagógicas e socioculturais* (2019), *Teatro na Educação de Jovens e Adultos: um estudo sobre práticas de ensino na sala de aula* (2019), *Arte-Educação e Psicopedagogia: um olhar sobre o desenvolvimento da criança através da arte* (2019), *Um artista de rua faz mais que um ministro da Cultura* (2018) e *Longa jornada de teatro de rua Brasil afora* (2016). Foi representante da sociedade civil no Colegiado Setorial de Teatro no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) do Ministério da Cultura (de 2010 a 2015).

CONTATO DO AUTOR: marccioss@yahoo.com.br

Neste livro, o pesquisador-dramaturgo concentra sua reflexão sobre o trabalho prático de escrita das dramaturgias para a rua — melhor dizendo: ruas, com “s”, no plural. Daí vem outro achado deste estudo: ruas são diferentes, algo que o dramaturgo-pesquisador descobre quando viaja com suas trupes pelo Brasil inteiro, desde o Sul onde mora até o extremo norte amazônico. Neste momento do livro descortinamos a diversidade cultural brasileira em descrições de processos criativos encenados em praças, rios, becos e vielas, o que exigiu o trabalho e o esforço do dramaturgo tanto na escritura de sua obra quanto na dramaturgia da cena, a fim de contextualizar, seja em centros de cidades, seja em rincões e confins, os mais remotos, o cenário que oferece a grande extensão e população de nosso país continental. A dramaturgia de Márcio Silveira dos Santos é, pois, uma dramaturgia das ruas.

FÁTIMA COSTA DE LIMA (UDESC)

REALIZAÇÃO:



Programa de
Pós-Graduação
em Artes Cênicas
CEART - UDESC

ISBN 978658646473-3

