

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA

SORAYA SUGAYAMA

UM OLHAR ACERCA DA TECNOLOGIA NO TEATRO DE RUA: a
tecnologia como meio de ação, mediando saberes, processos e fazeres
humanos

DISSERTAÇÃO

CURITIBA
2012

SORAYA SUGAYAMA

UM OLHAR ACERCA DA TECNOLOGIA NO TEATRO DE RUA: a
tecnologia como meio de ação, mediando saberes, processos e fazeres
humanos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Tecnologia. Área de concentração: Tecnologia e Sociedade. Linha de pesquisa: Mediações e Culturas.

Orientadora: Prof^a Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz.

CURITIBA

2012

TERMO DE APROVAÇÃO

Documento emitido pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), assinado pelos membros da Banca Examinadora, Professora Orientadora e pela Coordenadora do PPGTE, a ser inserido posteriormente.

À memória de Simone Pontes, arquiteta e cenógrafa com a qual tive a oportunidade de aprender e trabalhar junto.

Ao meu pai e à minha mãe, que sempre mostraram a importância do estudo na vida de um ser humano.

Aos meus irmãos e irmã, pois cada qual ao seu modo, ajudou-me em minha trajetória de estudos e formação humana.

Aos meus alunos e alunas, para que tomem gosto pela pesquisa!

A todos os grupos de teatro de rua do Brasil.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, pelo apoio incondicional do dia a dia, desde a carona dada até o bolinho de chuva com banana trazido no papel toalha. Agradeço em especial à minha irmã Natasha, pelas leituras e “impressões” do texto, e ainda por ter me presenteado com um sobrinho querido demais, o Pietro: “Chega de escrever titia, chegar de escrever, você só escreve... Vem aqui brincar comigo!”.

Agradeço ao Leandro, pelo auxílio, leituras e impressões iniciais do texto, além da companhia nos momentos de “desligar da dissertação”.

Por meio destas três amigas, reverencio a todos os meus amigos e amigas que contribuem para minha formação humana: Tá, amiga de infância, Fafá, companheira de sonhos estudantis, e Lau, amiga e também da família.

Agradeço a presença de todos os meus familiares em minha vida, por meio das minhas Tias Ane, Cláudia, Ivone e também da minha Vó.

Agradeço aos meus colegas do PPGTE, em especial à Didonet e à Ju, que além de companheiras do diálogo em sala, viraram companheiras de almoço no Mikado e café no Paço.

Agradeço à Professora Cláudia Cunha pela amizade e também pelo apoio na fase de escrita do projeto de pesquisa para esta dissertação.

Agradeço à minha professora de inglês, Jennifer Albuquerque pelo apoio.

Agradeço ao Professor Herivelto, que ministrou a aula de Metodologia da Pesquisa no PPGTE e fez-me compreender ontologias, epistemologias e metodologias, nesta mesma ordem de significação.

Agradeço ao meu colegiado do Curso de Tecnologia em Produção Cênica da Universidade Federal do Paraná pelo apoio, principalmente ao Allan, que, como coordenador do curso, liberou-me de atividades matutinas, para que eu pudesse cursar as disciplinas do mestrado, no PPGTE. Jean, pelos bate-papos e interlocução teórica e à Titi, pela demonstração constante de força, que nos anima a estudar, apesar dos pesares!

Agradeço à Samantha Cohen, atriz de Joinville e pesquisadora das artes cênicas, que me enviou seu livro “Teatro de Grupo: trajetórias e relações - impressões de uma visitante” pelo correio, para pesquisa, e também pela atenção e diálogo via *email*.

Agradeço aos atores de teatro de rua de Presidente Prudente – SP, Fernando Ávila - o Palhaço 10 prá 7 e Thiago Munhoz – o Palhaço Custipil de Pinoti, ambos do Grupo Rosa dos Ventos, pela atenção e diálogo via *email*, telefone, e também pelo material enviado via correio para esta pesquisa.

Agradeço à pesquisadora e bacharel em artes cênicas Stela Fischer, também pela atenção dispensada via *email*, e pela produção escrita, a qual referencio nesta dissertação.

Agradeço especialmente aos artistas dos grupos pesquisados, que não se negaram à exposição gerada, pelo uso de instrumentos metodológicos como observações e entrevistas, para fins de pesquisa acadêmica. Ju, Karla, Valéria, Igor, Asaph, Jé, Larissa do Coletivo BoatoClandestino e Roberto Innocente do Arte da Comédia, muito obrigada!

Agradeço aos técnicos administrativos e professores também com funções administrativas, que me auxiliaram com as burocracias a serem cumpridas dentro do PPGTE na UTFPR.

Agradeço especialmente aos professores da banca: Kátia, Domingos e Jean, por terem aceitado compartilhar comigo este momento tão especial de diálogo, troca de conhecimento e experiência de vida.

Finalmente, agradeço muito à minha Professora Orientadora Marilda, primeiro por ter aceitado orientar-me na presente pesquisa, segundo, pela atenção e tranqüilidade com as quais conduziu nosso trabalho, terceiro, pela generosidade do “nós”, que permeia o texto desta dissertação. Nós - ela me disse não nessas palavras, mas, com este sentido - não somos eu e você, mas sim, todo o arcabouço de conhecimento posto que dialoga conosco.

[...] *A invenção do cotidiano*. Já se acha claramente esboçada a sua “empreitada teórica”: é preciso interessar-se não pelos produtos culturais oferecidos no mercado dos bens, mas pelas operações de seus usuários; é mister ocupar-se com “as maneiras diferentes de *marcar* socialmente o desvio operado num dado por uma prática”. O que importa já não é, nem pode ser mais a “cultura erudita”, tesouro abandonado à vaidade dos seus proprietários. Nem tampouco a chamada “cultura popular”, nome outorgado de fora por funcionários que inventariam e embalsamam aquilo que um poder já eliminou, pois para eles e para o poder “a beleza do morto” é tanto mais emocionante e celebrada quanto melhor encerrada no túmulo. Sendo assim, é necessário voltar-se para a “proliferação disseminada” de criações anônimas e “perecíveis” que irrompem com vivacidade e não se capitalizam. Um domínio de pesquisa é circunscrito, se os meios teóricos de trabalhar nele se acham ainda mal definidos. Esse domínio dirá respeito às “operações culturais (que) são movimentos” e cujas “trajetórias não são indeterminadas, mas insuspeitáveis”, constituindo aquilo cuja formalidade e modalidades se deve estudar para dar-lhes o estatuto de inteligibilidade. *A cultura no plural*, não podendo dizer mais, ele [Michel de Certeau] retornará aos trabalhos ulteriores de esclarecer os caminhos sinuosos que se percebem nas astúcias táticas das práticas ordinárias. (GIARD, Luce, 2009).

RESUMO

SUGAYAMA, Soraya. UM OLHAR ACERCA DA TECNOLOGIA NO TEATRO DE RUA: a *tecnologia* como meio de ação, mediando saberes, processos, e fazeres humanos. 208f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

Esta dissertação apresenta uma abordagem sócio-histórica e tem como objeto gerador de reflexões o teatro de rua. Discute a tecnologia como mediadora de saberes, processos e fazeres humanos, trabalha o conceito de Certeau que pensa o espaço como *lugar praticado* e aborda os sujeitos como portadores de qualidades responsáveis e responsivas, pois considera que a existência do sujeito se dá, pelo contato, relação e resposta ao outro (a). Para pensar a tecnologia no teatro de rua, esta pesquisa apresenta a descrição de observações e a transcrição de entrevistas feitas com dois grupos de teatro de rua da cidade de Curitiba-PR. Dialoga com autores (as) da área da Tecnologia, do Teatro, dos Estudos CTS, da Lingüística, da Comunicação, Cultura, dentre outras áreas. As reflexões desta pesquisa têm como objetivo principal perceber e compreender as relações, processos e *artes de fazer* que geram poéticas, pensando a tecnologia como meio de ação, que liga processos e maneiras de fazer a pessoas. Outro objetivo é dar voz aos artistas que integram os grupos de teatro de rua pesquisados, para compreensão do objeto de pesquisa, mediados (as) pelo que os (as) próprios artistas enunciam via as materialidades apresentadas em cena.

Palavras-chave: Teatro de rua. Tecnologia. Mediações. Materialidades. Voz.

ABSTRACT

This work presents a social-historical approach and it aims to reflect upon the street theater. This work discusses technology as a mediator of the knowledge, processes and human activities. It works with the Certeau's principle that treats space as Practice's Space and approaches the subjects as bearers of responsible and responsive qualities. Therefore, it considers the subjects existence as given by the relation or response to others. Aiming to think on technology on street theaters, this research presents observations and interview transcriptions performed with two street theater groups from Curitiba-PR. This work dialogues with Technology, Theater, Linguistics, Communication and Culture areas together with STS studies and other areas. This work's main objective is to perceive and comprehend the relations, processes and performing art which generates poetics thinking technology as a mean of action, that connects processes and means of and ways to make people. Another objective is let the researched groups speak, aiming to understand the researched object mediated by these artists speech on the "materiality" presented in scene

Key-words: Street Teather. Technology. Mediations. Materialities. Voice.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1– Exposição ACT- 6 anos. Moldes em madeira, máscaras de couro da <i>Commedia dell'arte</i> e ferramentas. Curitiba-PR. 2007. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.	49
Ilustração 2- Grupo Arte da Comédia em frente ao prédio histórico da UFPR, Praça Santos Andrade. Curitiba-PR. 2011. Fonte: Acervo de Alaor de Carvalho – Grupo Arte da Comédia.	50
Ilustração 3– As Espertezas de Arlequim apresentada no Largo da Ordem – casa sendo utilizada cenicamente. Curitiba, 2010. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.	51
Ilustração 4- Grupo Arte da Comédia na escadaria principal do prédio histórico da UFPR, Praça Santos Andrade. Curitiba-PR. 2010. Fonte: Acervo de Alaor de Carvalho – Grupo Arte da Comédia.	53
Ilustração 5- Grupo Arte da Comédia na Rua Monsenhor Celso, na parte que liga o calçadão da Rua das Flores ou Rua XV de Novembro à Praça Tiradentes. Curitiba-PR. 2011. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.	55
Ilustração 6- Coletivo BoatoClandestino em apresentação na Praça da Espanha, durante um projeto ligado ao SESC-PR. Curitiba-PR. 2012. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.	58
Ilustração 7– Trabalho de improvisação com objetos na sala de ensaios. Curitiba, 2012. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.	69
Ilustração 8– Trabalho vocal “em roda” do Coletivo BoatoClandestino na sala de ensaios. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.	69
Ilustração 9– Fachada do Terreirão Mundaréu, onde o Coletivo BoatoClandestino, atualmente ensaia. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Leandro Delmonico.	72
Ilustração 10– Interior da sala onde atualmente, o Coletivo BoatoClandestino ensaia. Curitiba, 2011. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.	73
Ilustração 11– O Coletivo BoatoClandestino experimentando configurações espaciais e projeção vocal em área externa. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.	74
Ilustração 12- Coletivo BoatoClandestino chegando à Praça da Espanha. Curitiba-PR. 2012. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.	84
Ilustração 13- Coletivo BoatoClandestino em apresentação na Praça da Espanha, durante um projeto ligado ao SESC. Curitiba-PR. 2012. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.	86
Ilustração 14- Croqui: planta esquemática de um espaço arena e semi-arena. Fonte: Soraya Sugayama.	87
Ilustração 15- Croqui: planta esquemática de um teatro de palco italiano. Fonte: Soraya Sugayama.	87
Ilustração 16- Coletivo BoatoClandestino em Piraquara-PR. 2011. Fonte: Acervo do grupo, por Larissa Adamowski – atriz e fotógrafa do grupo.	93
Ilustração 17- Coletivo BoatoClandestino em Bocaiúva do Sul-PR. 2011. Fonte: Acervo do grupo, por Larissa Adamowski – atriz e fotógrafa do grupo.	93
Ilustração 18- Coletivo BoatoClandestino chegando em Ponta Grossa-PR. 39ª Festival Nacional de Teatro (FENATA). 2011. Fonte: Acervo do grupo, por Larissa Adamowski – atriz e fotógrafa do grupo.	93

Ilustração 19– Figurino base do Coletivo BoatoClandestino que remete à operários de fábrica com botina de camponês. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.	94
Ilustração 20– Adereços e demais complementos do figurino base do Coletivo BoatoClandestino (adereço de cabeça, avental, paletó). Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.	95
Ilustração 21– Maquiagem do Coletivo BoatoClandestino para a peça Deus ajuda os pão. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.	96
Ilustração 22– Vaquinhas, objetos de cena da peça Deus ajuda os pão. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.	98
Ilustração 23– O carrinho do Zé das Coisa e as caixas, objetos de cena da peça Deus ajuda os pão. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.	99
Ilustração 24– A caixa com adereços para a peça Deus ajuda os pão. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.	100
Ilustração 25– Tio Sam na peça Deus ajuda os pão. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.	102
Ilustração 26– Foto de divulgação do espetáculo “As Calcinhas da Flor”. Curitiba, 2012. Fonte: Sítio virtual do Grupo Arte da Comédia. Disponível em: http://artedacomedia.wordpress.com/outros-espetaculos/as-calcinhas-da-flor/ . Acesso em 24 jun. 2012.	105
Ilustração 27– Sala atual de trabalho do grupo, no Prédio Histórico da UFPR. Curitiba, 2011. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.	115
Ilustração 28– Personagens da pesquisa “Chega o Povo do Brasil” interagindo com as pessoas da rua. Curitiba, 2011. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.	116
Ilustração 29– Conversa após experiência de pesquisa na Praça Tiradentes e arredores. Curitiba, 2011. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.	117
Ilustração 30– As Espertezas de Arlequim apresentada no Largo da Ordem – primeiro modelo de cenário. Curitiba, 2010. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.	125
Ilustração 31– Roberto construindo o cenário para Ópera Bufo Livietta e Tracollo, de G. Pergolesi - parte lateral e frontal. Curitiba, 2012. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.	126
Ilustração 32– Roberto construindo o cenário para Ópera Bufo Livietta e Tracollo, de G. Pergolesi. Curitiba, 2012. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.	126
Ilustração 33– Cenário para Ópera Bufo Livietta e Tracollo, de G. Pergolesi – parte posterior. Curitiba, 2012. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.	127

LISTA DE SIGLAS

AbriC	Associação Brasileira de Iluminação Cênica
ACT	Atelier de Criação Teatral
CINFOP	Centro Interdisciplinar de Formação Continuada de Professores
COHAB-CT	Companhia de Habitação Popular de Curitiba
CPC	Centro de Cultura Popular
CTS	Ciência Tecnologia e Sociedade
FAP	Faculdade de Artes do Paraná
Funarte	Fundação Nacional de Artes
GT	Grupo de Trabalho
IBTT	Instituto Brasileiro de Tecnologia Teatral
Minc	Ministério da Cultura
Oistat Br	Organização Internacional de Cenógrafos, Técnicos e Arquitetos de Teatro do Brasil
ONGs	Organizações Não-Governamentais
PPGTE	Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
PUC-PR	Pontifícia Universidade Católica do Paraná
RBTR	Rede Brasileira de Teatro de Rua
SEPT	Setor de Educação Profissional e Tecnológica
SESC-PR	Serviço Social do Comércio do Paraná
IV TECSOC	IV Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade
UFPR	Universidade Federal do Paraná
UNE	União Nacional dos Estudantes
UTFPR	Universidade Tecnológica Federal do Paraná

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 APROXIMAÇÕES TEÓRICAS	23
2 O TEATRO E A RUA	28
3 OS GRUPOS PESQUISADOS	46
3.1 GRUPO ARTE DA COMÉDIA: máscaras à italiana, espetáculo à brasileira	47
3.2 COLETIVO BOATOCLANDESTINO: seu modo de tratar a questão opressor/oprimido.....	56
4 A TECNOLOGIA NO TEATRO DE RUA	61
4.1 A TECNOLOGIA DO COLETIVO BOATOCLANDESTINO: diálogos e criação em roda	64
4.2 A TECNOLOGIA DO GRUPO ARTE DA COMÉDIA: <i>des-territorializações</i> e integrantes flutuantes	104
5 CONSIDERAÇÕES PARA A PRESENTE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO	133
REFERÊNCIAS E INTERLOCUTORES DE PESQUISA	141
APÊNDICES	145
APÊNDICE A - Sítios virtuais consultados	145
APÊNDICE B - Entrevistas e coleta de dados.....	147
APÊNDICE C - Encontros: observação e coleta de dados	148
ANEXOS	149
ANEXO A	149
ANEXO B.	205
ANEXO C.	206
ANEXO D.	207

1 INTRODUÇÃO

Nesses primeiros parágrafos caberá colocar o (a) leitor (a) a par da presente pesquisa, que tem como objeto gerador de reflexões o teatro de rua. Como forma de compreensão deste objeto, estudaremos o mundo vivido por dois grupos de teatro de rua. Para tanto, começo a explicar de que lugar olho, e de que lugar não olho.

Olho como espectadora, público de peças de teatro de rua, e pesquisadora, num ato de compreensão. Não olho, portanto, como atriz, encenadora, crítica teatral ou acadêmica das artes cênicas.

Também olho como arquiteta, arquitetando acerca da construção e apropriação de espaços, tendo por base o conceito de Certeau (2009, p.184) que propõe pensar o *espaço* como um *lugar* praticado.

Entendemos como lugar praticado, pessoas indo e vindo, parando, notando e ignorando presenças; relacionando-se com o céu, com as construções, os cheios e vazios, o chão, a luz e a sombra, a temperatura. Pessoas pensando por meio de materialidades, que consideramos como sendo os objetos com suas cores, texturas, dimensões e posicionamento no espaço; bem como corpos orgânicos ou inorgânicos em movimento, que evocam sentimentos e temporalidades, presenças e ausências.

Lugar praticado por pessoas, cada qual com seu modo de estar no mundo, porém, se constituindo enquanto sujeito na relação com o outro, pois “[...] o sujeito sabe do outro o que este não pode saber de si mesmo, ao tempo que depende do outro para saber o que ele mesmo não pode saber de si.” (BRAIT, 2010, p. 24).

Pensamos o espaço construído não apenas pela ciência da Engenharia, mas, sobretudo, pelas pessoas que ao seu modo, recriam, efemeramente, espaços construídos e perenes como: vendedores ambulantes, namorados (as) em bancos de praças, praticantes das feiras livres, passantes, moradores (as) de rua e fazedores de artes cênicas “de rua, na rua ou para a rua” (MATE, 2011, p.148).

O (a) leitor (a) pode estar imaginando: então, por que não falar dos praticantes das feiras livres, como vendedores feirantes e a clientela da feira? Para clarear a opção de pesquisa, preciso contar brevemente minha trajetória de vida, pois é a partir desta que me lanço a refletir as questões da presente pesquisa.

Fui estudante do Curso Técnico em Edificações, no Colégio Estadual do Paraná, e interrompi meus estudos para trabalhar no Japão. Aos 17 anos vivenciei a

cultura de fábrica numa cidade interiorana do Japão, trabalhando na linha de montagem de uma *clean room*¹. Fazíamos a peça que lê o *hard disc* do computador e tudo que sei, se resume ao trabalho que desenvolvíamos nas linhas de montagem. Para onde a peça ia e no que se desmembrava nosso trabalho, é até hoje, algo não compreendido. Não tínhamos a noção “do todo”, apenas da montagem da pequena peça, que, creio eu, não chegava a ter oito centímetros de comprimento por três centímetros de largura.

Graduei-me em Arquitetura, e esta formação orienta meu horizonte de leitura das coisas do mundo e dos acontecimentos. Leitura que, se fomos mais atrás no tempo, foi incentivada por minha mãe, desde a infância, quando fui estimulada a observar imagens, ver livros de arte e mitologia, quando ainda estava em processo de alfabetização; incentivada a recortar crônicas, poesias e imagens do jornal impresso, organizando-as em uma pasta, e também estimulada a desenhar, cortar, colar e montar, diariamente.

Durante a graduação de Arquitetura, na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR), convivi com uma realidade social e de curso, novas para mim, que não me satisfaziam enquanto ser humano. Faltava alguma coisa, como uma “razão” para eu estudar o que estava estudando. Era difícil compreender e fazer a ligação: do chão de fábrica no Japão (onde minha família ainda permanecia, para pagar meus estudos) à instituição universitária.

Enquanto estudante de arquitetura, tive a oportunidade de desenvolver trabalhos próximos a comunidades muito carentes e, neste processo de imaginar a arte de projetar espaços, convivências, e trocas humanas possíveis, a razão de ser arquiteta passou a esboçar sentido.

Na cidade dormitório de Lota², no Chile, durante um encontro latino-americano de estudantes de arquitetura, fizemos um trabalho de revitalização da área externa de uma pequena escola, construímos um muro, pintamos o muro principal de contenção. Em Santiago, no Uruguai, fizemos um parque com toras de

¹ Sala de trabalho limpa, que possui um sistema de filtragem de ar capaz de tornar o ambiente 10.000 vezes mais limpo do que as salas de operação cirúrgicas, praticamente ausente de partículas flutuantes, que pudessem danificar as peças que fabricávamos.

² Lota é uma comuna da província de Concepción, localizada na Região de Biobío, que é banhada a oeste pelo Oceano Pacífico e faz divisa a leste com a Argentina, no Chile. Lota foi palco da exploração de minas de carvão e após a extinção do minério, o desemprego tomou conta da região e as pessoas passaram a trabalhar fora, vindo para Lota apenas para pernoitar.

madeira amarradas com arame e balanços de pneus para as crianças brincarem, numa comunidade de pescadores, na época, ilegalmente assentados.

Como estagiária da Companhia de Habitação Popular de Curitiba (COHAB-CT) trabalhei no Setor de Autoconstrução, desenhando as plantas das casas dos mutuários da COHAB. Podia sentir de perto o sonho daqueles que estavam próximos a construir sua primeira casa própria, mas também, em outros trabalhos que desenvolvia, sentia a dor daqueles que tinham ocupado determinado espaço de terra e seriam realocados, correndo o risco de perder seus vínculos locais.

Após a graduação trabalhei com um nicho de mercado chamado “arquitetura de interiores”, detalhando móveis para residências, consultórios e escritórios diversos. Convivi e projetei ambientes característicos de pessoas com alto poder aquisitivo. Trabalhei também em ambiente bancário, com um tipo de arquitetura que podemos chamar de “arquitetura corporativa”. Ambas, inseridas em um meio cultural diverso daquele que eu havia experienciado, enquanto estudante.

Percebi que meus anseios de estudante de arquitetura nada tinham a ver, com a realidade de mercado de trabalho que encontrei, como arquiteta recém formada.

Destas experiências citadas, não cansava de observar as relações diferentes que são estabelecidas, dependendo do meio. Relações de hierarquia social, no ambiente de trabalho e nos próprios espaços que eu, enquanto estudante, desenhista, e depois arquiteta, projetava e construía.

A realidade do escritório de arquitetura, para mim, era inquietante e não sentia neste ambiente, e nos contextos próximos, *o meu lugar*, mas sim, um lugar entre os muitos que poderiam fazer parte da minha *cartografia*. “Mas quem disse que a cartografia só pode representar fronteiras e não construir imagens das relações e dos entrelaçamentos, dos caminhos em fuga e dos labirintos?” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.12).

Simultaneamente ao trabalho no escritório de arquitetura crescia a vontade de continuar estudando. Fiz especialização em “Arte, Cultura e Saberes Contemporâneos”, o que me despertou o olhar para questões teóricas ligadas ao cotidiano, relações sociais, políticas e culturais. A partir daí, passei a estabelecer conexões entre alguns sentimentos e anseios meus, com possibilidades teóricas e outras dimensões de *ser também humano*.

Ao mesmo tempo em que cursei a especialização, participei de um curso de extensão em Cenografia, com a arquiteta e cenógrafa Simone Pontes, do Curso Técnico em Artes Cênicas, da antiga Escola Técnica da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Foi o curso de Cenografia e esta professora, que alavancaram minha entrada no universo das *artes cênicas*, que hoje, compartilho com meus alunos, colegas de colegiado e demais interlocutores que encontro, como professora de Cenografia, Indumentária e Maquiagem do Curso de Tecnologia em Produção Cênica, do Setor de Educação Profissional e Tecnológica (SEPT) da UFPR.

Quando ainda era estudante de Arquitetura, também trabalhei como desenhista técnica de projetos de cenotecnia mecânica, luminotécnica cênica e sonorização de ambientes para teatros fechados, o que gerava detalhamentos técnicos de aparatos diversos. Cabines de comando de luz e som, que deveriam contar com aparelhagens como: mesas de luz para teatro (que controlam os refletores de luz do palco – e fora dele), controladores de som, de telas para projeção e projetores. Detalhava a estrutura da plateia e da caixa cênica (onde ficam os aparatos de apoio, do teatro de palco italiano): varas de luz, varas para carregamento de cenário, coxias e uma infinidade de “parafernalias cênicas” (BERTHOLD, p.1, 2008) automatizadas, que tornariam possíveis as apresentações teatrais, musicais em espaços fechados, que chamamos tradicionalmente de teatro, como substantivo.

Esta estrutura que acabei de citar, é característica quando se trata de falar sobre *tecnologia teatral*, o que não ocorre apenas no âmbito do teatro. A palavra *tecnologia* parece estar “plugada” a empresas, ou cabos de rede, de fibra ótica e energia elétrica, ligada a dispositivos diversos e cada vez mais rapidamente ultrapassados, onde tudo funciona como *caixas pretas*³. Desejamos olhar a palavra tecnologia, não focando a aparelhagem em si, mas pensando-a como produto de determinada (e não determinante) sociedade, ou seja, os resultados decorrentes de

uma rede de relações humanas e não humanas (reúne aspectos organizacionais, técnicos, sociais e culturais) que faz com que os objetos se materializem e adquiram relevância e valor. Isso quer significar que os objetos e artefatos materiais produzidos pelos humanos carregam em si toda a carga de humanidade que os constitui. As idiosincrasias, os interesses, as limitações historicamente constituídas, os valores dos grupos

³ O conceito de “caixa preta” aqui, é usado no sentido em que Flusser trabalha no livro “Filosofia da Caixa Preta”, onde desconhecemos os procedimentos que dão origem às coisas, no caso dele, fotografias, desde que apertamos botões e obtemos resultados, desconhecendo processos intermediários.

de interesse dominantes etc. Os objetos e artefatos são, desse modo, ontologicamente impregnados de humanidade e se constituem como Políticos. (LINSINGEN, 2007, não paginado).

Este olhar faz parte de um círculo de interlocutores de pesquisa, que podemos chamar de “pensadores CTS⁴”, os quais encontramos e mantemos diálogo no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), cuja área de concentração é *Tecnologia e Sociedade*.

Os estudos CTS são de enfoque interdisciplinar, e neles questiona-se “O sonho de que o avanço científico e tecnológico geraria a redenção dos males da humanidade” (MITCHAM apud LINSINGEN, 2007, não paginado).

Essa concepção de mundo e de evolução parece justificar a maioria das atitudes, tanto de governos quanto de setores parcelares das sociedades, que defendem como necessária não apenas a manutenção do modelo econômico dominante, mas também a aceleração da mundialização econômica, fonte dos recursos para o desenvolvimento também acelerado da tecnociência. Trata-se de uma circularidade que não mais se sustenta, em função da também crescente degradação do mundo natural e artificial (urbano) e, certamente, também sociocultural. (LINSINGEN, 2007, não paginado).

Nos estudos CTS, procura-se

[...] favorecer um ensino de/sobre ciência e tecnologia que vise à formação de indivíduos com a perspectiva de se tornarem cômicos de seus papéis como participantes ativos da transformação da sociedade em que vivem. (LINSINGEN, 2007, não paginado).

Deste modo, percebe-se que “a educação acontece nos vários espaços e momentos sociais, na casa, na rua, na igreja, no clube, nos grupos etc.” (LINSINGEN, 2007, não paginado).

Procurei o PPGTE para continuar meus estudos, após ouvir e me identificar com um texto sobre “As Possibilidades de Pesquisa na Educação Tecnológica”, proferido pelo Professor Domingos Leite Lima Filho, na época, coordenador do Programa.

Influenciada por esse texto, entrei no PPGTE para estudar e desenvolver a presente pesquisa “numa perspectiva de alfabetização científica e tecnológica” (LINSINGEN, 2007, não paginado), e para refletir acerca dos elementos culturais e históricos que se fazem presentes nos saberes e fazeres de homens e mulheres.

⁴

CTS – Ciência, Tecnologia e Sociedade.

É deste lugar, nesta perspectiva, que pensaremos o teatro de rua e sua tecnologia, com o objetivo principal de perceber e compreender, por meio de dois grupos que trabalham com teatro de rua, as relações, processos e *artes de fazer* (CERTEAU, 2009) que geram poéticas⁵, pensando a *tecnologia* como meio de ação, que liga processos e maneiras de fazer a pessoas.

Deste objetivo principal ramificam-se outros objetivos mais específicos, como por exemplo, dar voz aos (às) artistas que compõem os grupos estudados, numa tentativa de compreensão das relações estabelecidas por eles (as). Relações entre sujeitos, entre sujeitos e objetos, entre sujeitos e procedimentos de trabalho.

Para tanto, alguns dados da realidade dos grupos demandam conhecimento. Interessa-nos conhecer como os integrantes dos grupos estudados se encontraram e, a partir daí, como desenvolveram e desenvolvem suas atividades de ensaio e com que frequência. Se existe remuneração pelo trabalho, como dividem tarefas e responsabilidades, como materializam cenário, figurinos e adereços de cena. Como criam, se coletivamente ou individualmente. De onde partem as corporeidades apresentadas em cena. O trabalhar com teatro de rua lhes dá sustento, ou, para sobreviver são necessárias outras atividades de trabalho. Como disseminam suas artes, por quais meios, agenciados de qual modo.

O estudo das corporeidades, ou, corporalidades, dos atores e atrizes não será aprofundado na presente pesquisa, pois demandaria o “exame minucioso das concepções de corpo do ator [atriz] no teatro”, e ainda, o levantamento dos “princípios que regem o trabalho corporal dos [das] intérpretes [...] como prática e como concepção teórica – estética a uma maneira particular e própria de engajamento no fazer-pensar o Teatro”. (AZEVEDO, 2009, p.4).

Alguns dados de pesquisa também serão colhidos de entidades que estudam, e tem por objeto de assunto a tecnologia teatral, no intuito de mostrar que a tecnologia do teatro de rua está excluída dos temas predominantemente discutidos por estas entidades.

É importante refletirmos que, as coisas produzidas representam e materializam valores sociais e simbólicos, sonhos e sentimentos. Os figurinos, adereços e maquiagem dos atores e atrizes, que compõem cenários, as configurações espaciais das apresentações teatrais dos grupos que fazem teatro de

⁵ “Do grego poien: ‘criar, inventar, gerar’.” (Notas: A Invenção do Cotidiano: artes de fazer, 2009, p.288).

rua, podem revelar processos de feitura, interesses políticos, artísticos, aspirações sociais (SENNET, 2009, p.18). E nós, enquanto sujeitos abertos (as) ao conhecimento do outro (a), podemos nos aproximar e darmos a ver outras realidades; “podemos alcançar uma vida material mais humana, se pelo menos entendermos como as coisas são feitas” (SENNET, 2009, p.18). E entender como são feitas as coisas pelo outro, é entender parte do que somos, posto que é com este outro, e com as coisas feitas por este outro, que nos relacionamos e nos constituímos como seres humanos sociais, criadores de espaços – *lugares praticados* (CERTEAU, 2009, p.184).

Nossa pesquisa é qualitativa e os desdobramentos aconteceram com base no *paradigma interpretativo*, cujo interesse “é o significado humano da vida social e a sua elucidação e exposição pelo pesquisador” (MOREIRA; CALEFFE, 2008, p.60).

Optamos por trabalhar com a perspectiva sócio-histórica, cujas fontes dos dados serão os próprios sujeitos dos grupos estudados em seus contextos, à luz da teoria, porque concordamos que, “As visões de homem e de mundo presentes numa determinada perspectiva teórica marcam toda a sua organização metodológica e estrutura conceitual” (FREITAS; SOUZA; KRAMER, 2007, p.7).

Procuramos, durante a pesquisa, ir “ao encontro da situação no seu acontecer, no seu processo de desenvolvimento” (FREITAS, 2007, p.27), para compreensão e descrição do objeto de estudo, cujo objetivo não é a “precisão do conhecimento” (FREITA, 2007, p.28) e sim, mostrar a construção de sentidos estabelecida pela interação pesquisadora e pesquisados.

Teremos como instrumentos metodológicos para coleta de dados: entrevistas presenciais, a observação dos grupos em diversos momentos de atuação (apresentações públicas, ensaios, estudos) e a captação de imagens fotográficas, para que “as diversas camadas de significação nela contidas possam emergir no discurso em forma de texto” (SOUZA, 2007, p.79).

As entrevistas (Anexo A) ocorreram direcionadas aos interesses da pesquisa, mas também às vezes, saíamos um pouco desse âmbito, conforme os assuntos exigiam a busca de referências e explicações em outros cantos da vida privada, social e do cotidiano. Tiveram como esteio um protocolo de perguntas balizador, porém, tanto os entrevistados, quanto eu no papel de entrevistadora podíamos introduzir novas questões, pois estávamos ambos nos conhecendo, colocando nossos “textos e contextos” em contato (FREITAS, 2007, p.30).

“A fala e a ação [...] são modos como os seres humanos se mostram uns aos outros, não, na verdade, como objetos físicos, mas *qua* homens. Essa aparência, diferente de mera existência corporal, repousa na iniciativa, mas é uma iniciativa de que nenhum ser humano pode eximir-se se quiser continuar sendo humano. [...] Uma vida sem fala e sem ação é literalmente morta para o mundo.” Nesse terreno público, através do debate, as pessoas precisariam decidir quais as tecnologias devem ser estimuladas e quais, reprimidas. (ARENDR 1958 apud SENNET, 2009, p.15).

Os dois grupos que fazem teatro de rua e medeiam nossas reflexões na dissertação são o “Coletivo BoatoClandestino”, e o “Grupo Arte da Comédia”, ambos de Curitiba-PR. Explico que este foi um fator viabilizador para o trabalho de pesquisa, prática da observação e para as entrevistas presenciais com os integrantes dos grupos.

Como espectadora das peças apresentadas por estes dois grupos, e professora ministrante das disciplinas de Cenografia, Maquiagem e Indumentária – disciplinas que orientam meu olhar, o trabalho das trupes me chamou atenção, principalmente pelo cuidado no que diz respeito ao cenário apresentado em suas peças de rua, que remetem a um trabalho artesanal com pitadas de improviso.

Nessa pesquisa, convidamos o leitor (a) a pensar o *cenário* em apresentações teatrais, não apenas como a mobília da cena, ou aquilo que pode ser representado e alocado em planta baixa, mas tudo que faz parte da cena, incluindo luz, atores e atrizes movimentando-se com seus corpos, figurinos, maquiagens/máscaras e demais adereços, que constituem o que chamo de: *as materialidades da cena*.

O motivo de despertarem minha atenção foi também o fato de que, os dois grupos, cada qual ao seu modo, assumem um lugar político, com o qual me identifico. Com um olhar mais analítico, a escolha dos dois grupos se deu, mediante a observação de feitura de cenas muito diferentes, de estéticas distintas, que em termos de produção, indicavam modos diferentes de organização do trabalho.

Procuramos saber, então, como os grupos funcionavam, primeiramente, visitando o sítio virtual das duas trupes. Este percurso inicial e ainda superficial de pesquisa mostrou que as relações de organização social nos dois grupos apresentavam diferenças.

O Coletivo BoatoClandestino chamou a atenção pela ficha técnica (Anexo B) do espetáculo “Deus ajuda os bão”, disponível no sítio virtual da trupe, quando, a autoria do cenário estava assinada como “o grupo”. Nos demais quesitos da ficha

era possível observar que funções como produção, adaptação de texto e trilha sonora do espetáculo, constavam assinadas pelos mesmos sujeitos que constituíam o elenco, e, os quesitos direção e maquiagem, funções técnicas muito distintas, estavam assinadas pela mesma artista. Isso passou a significar para mim, enquanto pesquisadora, que este era um grupo que trabalhava coletivamente, dividindo funções entre os integrantes do grupo sendo que cada artista precisava desenvolver mais do que uma função específica.

O Grupo Arte da Comédia, em seu sítio virtual, apresentava-se como companhia teatral e produtora, sendo esta constituída como “Associação Artística, Cultural e Pedagógica Arte da Comédia”. É necessário observarmos que uma Associação, difere de uma Sociedade, enquanto aquela consta da união de pessoas e não possui finalidade econômica, esta tem esse fim. Uma Associação implica personalidade jurídica, entidade de direito privado com ou sem capital, dotada de um estatuto que regula seus direitos e deveres. É diferente, portanto, de uma Fundação, que requer capital. Mas o relevante é percebermos que, o Grupo Arte da Comédia apresentava-se mais formalmente, como entidade do Terceiro Setor. A equipe artística estava representada apenas pelo diretor artístico Roberto Innocente e o elenco estava dividido em elenco e convidados, o que supunha uma parte de artistas fixos e outra não (Anexo C).

A análise dos sítios virtuais das trupes não será explorada em profundidade neste trabalho, mas serviu para constatararmos que, apesar dos dois grupos trabalharem com o teatro de rua, a organização social dos mesmos não era semelhante, levando-nos a supor que interagiam em seus contextos de forma diferente.

Não desenvolveremos comparações valorativas acerca dos modos de fazer do Coletivo BoatoClandestino e do Arte da Comédia, visto que cada um escreve sua história, entremeado por relações particulares ao contexto do grupo.

Sabemos que enquanto pesquisadoras (es) falamos de lugares distintos dos quais são produzidas as relações, materialidades, e as ações para as quais direcionamos nosso olhar. Temos consciência de que o texto da dissertação está num lugar tencionado, na medida em que nós e os sujeitos dos grupos pesquisados, devemos, certamente, ter diferenças de valores (AMORIN, 2007, p.14). No entanto, os valores presentes nos grupos e nos sujeitos dos grupos nos interessam para investigação e produção de conhecimento. Esta, que compartilharemos com o leitor

(a), num ato de “responsabilidade” (SOBRAL, 2010), de escrita proveniente da compreensão *responsável* e *responsiva* dos dados colhidos e relações estabelecidas no processo de interação.

“Responsabilidade” requer explicação. Trata-se de um neologismo em língua portuguesa que proponho com o objetivo de traduzir o termo russo, não neológico, *otvetstvennost'*, que une responsabilidade, o responder *pelos* próprios atos, a responsividade, o responder *a* alguém ou alguma coisa. O objetivo é designar por meio de uma só palavra tanto o aspecto responsivo como o da assunção de responsabilidade do agente pelo seu ato, um responder responsável que envolve necessariamente um compromisso ético do agente (SOBRAL in BRAIT, 2010, p.20, grifos do autor).

O número padrão de encontros com os grupos não foi estabelecido, pois a ideia é que a troca entre nós, enquanto interlocutores, chegasse a um ponto de mútua compreensão, suficiente para as aproximações teóricas pretendidas nesta pesquisa.

O encontro com o outro por nós pretendido foi possibilitado por uma posição exotópica no ato da escrita, embora isso não tenha sido permanente durante todo o processo de pesquisa. Constantemente exercitávamos o olhar tal qual os sujeitos dos grupos viam, voltando depois, ao nosso lugar de pesquisadoras (es), numa trajetória marcada pela identificação e o exercício de voltar a um lugar de não-identificação (FREITAS, 2007, p.34-37).

Durante o desenvolvimento do texto, os (as) leitores (as) perceberão, que algumas ferramentas metodológicas são empregadas de modo diverso. Situações de entrevistas, por exemplo, são diferentes com cada grupo. O Coletivo BoatoClandestino sempre se mostrou para a presente pesquisa, em grupo, com a quase totalidade dos integrantes reunidos. O Grupo Arte da Comédia, foi ouvido e contado pela voz de seu idealizador e diretor artístico, Roberto Innocente.

Optamos por respeitar esta pluralidade, mais que definir um padrão de aplicação das ferramentas de pesquisa.

Sabemos que é preciso que as ciências humanas rompam com a produção do conhecimento fabricado segundo um padrão, optando por um caminho que denuncie a repetição mecânica de certos procedimentos teórico-metodológicos. Vale lembrar que isso não significa abrir mão do compromisso com o rigor científico, mas, ao contrário, conquistar um rigor e uma autenticidade nos resultados científicos que se definem de outra maneira (FREITAS; SOUZA; KRAMER, 2007, p.7).

Acreditamos que instrumentos metodológicos devem ser usados como mediadores entre sujeitos que pesquisam e sujeitos pesquisados, de modo a

construir sentidos, e não, engessando procedimentos e por consequência, interpretações.

Em nossa pesquisa assumimos uma posição onde “a produção de conhecimento acontece dialogicamente e inclui a dimensão alteritária dos sujeitos envolvidos” (SOUZA, 2007, p.92), nos interessa destes grupos, a “historicidade viva singular” (BAKHTIN, 2010, p.50).

1.1 APROXIMAÇÕES TEÓRICAS

Pesquisar é um processo de desencantamento e de encantamento simultâneos do mundo físico e social. Pesquisar é também penetrar na intimidade das camadas de leitura que vão sendo construídas pelo pesquisador através da sua interação simbólica com o mundo. (SOUZA, 2007, p.81).

Nesse percurso de pesquisa encontramos-nos com alguns autores, e outros foram-nos apresentados por conta dos meios pelos quais andamos e das pessoas que encontramos em nossas trajetórias e *mapeamentos* (MARTÍN-BARBERO, 2004) - que procuraram compreender o teatro de rua e sua tecnologia, ou seja, o seu modo de ser feito, a partir dos próprios artistas geradores de poéticas.

Nossa pesquisa está situada no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), na linha de *Mediações e Culturas*. Isso indica pensar a tecnologia como construção humana e social, nas suas dimensões comunicativas, expressivas e de negociações e apropriações mediadas, buscando “o reconhecimento da situação desde as mediações e sujeitos, para mudar o lugar a partir do qual se formulam as perguntas, para assumir as margens não como tema mas como enzima” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.18).

É deste lugar que olhamos o modo de fazer arte dos grupos de teatro de rua pesquisados, como peculiar a cada um deles, pensando que “deve haver uma lógica dessas práticas [...] uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar” as coisas, que faz com que sejam, situadamente, quem são (CERTEAU, 2009, p.41).

Isso implica não só a tarefa de *ligar*, mas também a mais arriscada e fecunda de *redesenhar* os modelos, para que *caibam* nossas diferentes realidades, com a conseqüente e inapelável necessidade de fazer leituras *obliquas* desses modelos, leituras “fora de lugar”, a partir de um lugar diferente daquele no qual foram escritos. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.19, grifos do autor).

As “maneiras de fazer” (CERTEAU, 2009, p.41) dos operadores “implicam uma *lógica dos jogos de ações relativos a tipos de circunstâncias*.” (CERTEAU, 2009, p.78, grifos do autor). Refletiremos com Certeau (2009), a “Invenção do Cotidiano” destes grupos que fazem teatro de rua, e que sobrevivem em meio a uma ordem social estabelecida, mesmo que, aparentemente, na contramão da mesma. O termo “contramão”, é posto no sentido de que, o simples fato dos grupos apresentarem-se na rua foge a uma concepção de teatro estabelecida socialmente, como vinculada a um espaço teatral fechado, com plateia e palco alocados de determinada forma, e que são acessíveis mediante o pagamento de ingresso. Não esquecendo que o valor deste, muitas vezes, determina quem olhará o espetáculo e de qual lugar contemplará as cenas.

Da interlocução com Jesús Martín-Barbero, vem a ideia de pensar mediações:

o estudo dos meios desde a investigação das *matrizes culturais*, dos *espaços sociais* e das *operações comunicacionais* dos diferentes atores do processo [...] Porque os tempos não estão para a síntese, e são muitas as zonas da realidade cotidiana que estão ainda por explorar [...]”. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.17-18, grifos do autor).

Michel de Certeau (2009) e Jesús Martín-Barbero (2004), ambos autores âncoras da presente pesquisa, nos convidam a observar não só o objeto de nossos estudos, mas também a “nossa posição de observadores” (CERTEAU, 2009, p.81), sugerindo

[...] a *necessidade de mudar o lugar desde donde se formulam as perguntas*. E o deslocamento metodológico indispensável, feito ao mesmo tempo de *aproximação etnográfica* e *distanciamento cultural*, que pudesse permitir ao pesquisador “*ver*” *junto com as pessoas*, e “*contar*” *às pessoas o já visto*. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.32, grifos do autor).

Ao direcionarmos nosso olhar para o contexto tecnológico dos grupos de teatro de rua estudados, perceberemos uma série de combinações técnicas e de relações humanas interligadas por procedimentos. Estes, nem sempre sistematizados, mas, permeados pelo processo criativo e de feitiço próprio das

trupes. Processos que esboçam sentidos, e fabricam. “A ‘fabricação’ que se quer destacar é uma produção, uma poética” (CERTEAU, 2009, p.38, grifo do autor).

A imagem vislumbrada após lermos a palavra *tecnologia* nesta pesquisa, não será a mesma das imagens comumente utilizadas pela mídia para tratar de coisas que, na verdade, são objetos tecnológicos vinculados ao mundo da informática, à era digital, sistemas de rede ou produtos *high-tech*.

Nesta dissertação, entendemos tecnologia como fenômeno cultural produzido por seres humanos situados historicamente, capazes de desenvolverem-se dentro de um sistema de valores humanos, cujas atividades e práticas constituem memórias e entrelaçamentos sociais, que inscrevem-se em cada indivíduo, mas também se *refratam* (FARACO, 2010) socialmente, num processo de interação múltipla com outras realidades.

Não nos causa surpresa saber que sistemas técnicos de vários tipos estão profundamente entrelaçados nas condições da política moderna. Os arranjos físicos da produção industrial, das guerras, das comunicações, e outros do gênero, têm alterado fundamentalmente o exercício do poder e a experiência da cidadania. (WINNER, 1986).

Apropriamo-nos do termo refratar, considerando que

O ato criativo envolve, desse modo, um complexo processo de transposições refratadas da vida para a arte [...] O autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante [...] cumpre, então, sua tarefa formal ocupando uma certa posição verbo-axiológica (ele se materializa como refração de uma certa voz social)”. (FARACO in BRAIT, 2010, p.39, 50).

O teatro de rua, como objeto de pesquisa, pode ser visto de ângulos diversos e olhares múltiplos. Para falar deste objeto de pesquisa, não podemos deixar de trabalhar junto ao texto de Stela Fischer (2003), no qual a autora define *processo colaborativo* como comprometido com “a pesquisa de linguagem”, com o pensar procedimentos de modo reflexivo, almejando uma “produção dramatúrgica nacional”, além de levantar a necessidade de melhores condições de trabalho, com base em subsídios para uma política cultural nacional.

André Carreira colabora com a presente pesquisa como um contraponto necessário para pensarmos o teatro de rua, como não fechado às condições historicamente postas de modelo teatral que carrega consigo o dever da militância política, e da estética carregada de elementos que podemos ligar ao tradicionalmente popular. Ainda, com o pensar crítico sobre a consideração que se

faz, acerca do *teatro de grupo* ser um campo alternativo em relação ao teatro de formação e funcionamento assemelhado à organizações empresariais.

O fazer teatro de rua é interdisciplinar e, por isso, complexo. Podemos pensar “o que o processo de feitura de coisas concretas revela a nosso respeito” (SENNET, 2009, p.18), e nos lançamos a estudar a *cultura material*, o todo concreto, que compõem a cena dos grupos de teatro de rua estudados. Para tanto, passaremos por trechos do livro “O Artífice”, de Richard Sennet, “[...] primeiro de três volumes dedicados à cultura material” (SENNET, 2009, p. 18).

Utilizaremos algumas noções do pensamento do Círculo Bakhtiniano, como a ideia de *esfera de atividade*, o conceito de *heteroglossia*, *enunciado* e o texto “Para uma filosofia do ato responsável”.

Consideramos o teatro de rua como uma *esfera de atividade* humana, assim como é uma esfera de atividade qualquer escritório, igreja, parque, moradia, onde os sujeitos praticam suas ações. Cada esfera de atividade aponta como os sujeitos utilizam a linguagem na forma de enunciados. “Os enunciados devem ser vistos na sua função no processo de interação.” (FIORIN, 2010, p.61).

Ao tratarmos os enunciados trazidos, o desafio desta pesquisa será sempre de cuidar para que as vozes dos sujeitos sejam compreendidas em seu contexto, pois no caso da escrita de um texto, as mesmas já aparecem fora do conjunto de elementos linguísticos da sua realização enunciativa.

Todo enunciado – desde a breve réplica (monolexêmica) até o romance ou tratado científico – comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão). O locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa do outro. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes, e que termina por uma transferência da palavra ao outro, por algo como um mundo “dixi” percebido pelo ouvinte, como sinal de que o locutor terminou. (BAKHTIN, apud BRAIT, 2010, p.61).

Ao trazermos para o texto desta dissertação trechos de nosso diálogo com os grupos pesquisados, tornamos os momentos da entrevista “momentos conhecidos” (BAKHTIN, 2010, p.54), e procuramos contextualizar o “conteúdo-sentido que foi abstraído da ação-ato” (BAKHTIN, 2010, p.51), durante os encontros para observação e entrevista dos grupos estudados.

Nos capítulos seguintes ao presente, daremos desenvolvimento à pesquisa, procurando nos aprofundar conforme segue:

No capítulo 2, *O Teatro e a Rua*, faremos um breve apanhado histórico da relação do teatro ocidental com a rua e após, o mesmo, com relação ao Brasil.

No capítulo 3, *Os Grupos Pesquisados*, faremos uma apresentação dos grupos a serem trabalhados nesta dissertação e abordaremos o que provoca as reflexões que desenvolveremos ao longo de todo o presente texto.

O Capítulo 4 e seus sub-capítulos são o “coração” deste trabalho de pesquisa, onde pulsam os desejos, sonhos, dúvidas e anseios emitidos pelas vozes dos sujeitos pesquisados. *A Tecnologia no Teatro de Rua* traz descrições que foram coletadas durante as observações dos grupos e transcrições de alguns trechos das entrevistas. Dados que serão analisados, mediados pelas aproximações teóricas que apresentamos no presente capítulo.

O Capítulo 5, que chamamos de *Considerações para a Presente Dissertação de Mestrado*, está para o processo de escrita desta dissertação, como ato de escrita concluída, mas, as reflexões podem continuar em cada um (a) de nós, e em desdobramentos que neste capítulo apontaremos. A presente pesquisa não se conclui, ao contrário, gera a necessidade de busca e aprofundamento nos estudos direcionados ao tema.

2 O TEATRO E A RUA

... a rua, sem tantas metáforas, de fato, é um espaço de luta, de contenda. (MATE in SEMINÁRIO NACIONAL DE DRAMATURGIA PARA O TEATRO DE RUA, 2011, p. 149).

... eu tinha a consciência que o teatro é filho da história e não da ideologia. Foi quando eu achei que eu devia voltar na história. (HADDAD in SEMINÁRIO NACIONAL DE DRAMATURGIA PARA O TEATRO DE RUA, 2011, p. 111).

No princípio, o teatro era canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval. A festa. Depois, as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores de espectadores: a gente que faz e gente que observa. Terminou-se a festa! Segundo, entre os atores, separou os protagonistas das massas: começou o doutrinamento coercitivo! [...] É necessário derrubar os muros! (BOAL, 2011, p.177).

A relação do teatro com os espaços públicos e com a rua remonta ao passado. Havemos de considerar que a abordagem que damos ao teatro de rua nesta pesquisa, pouco tem a ver com o teatro da Antiguidade grega, porém, o fato que destacamos, é do nascimento do teatro “na rua” e das apresentações “sem teto” que sugerem especificidades técnicas.

Nas Dionisiacas Urbanas de Atenas, o teatro a céu aberto fazia parte de festividades religiosas, percorria ruas em procissões, e culminava nos anfiteatros; durava dias e era tido como “obra de arte social e comunal [...] ponto culminante e festivo na vida religiosa, intelectual e artística da cidade” (BERTHOLD, 2008, p. 103,113).

A condição necessária para essa experiência comunitária era a magnífica acústica do teatro ao ar livre da Antiguidade. O menor sussurro era levado aos assentos mais distantes. Por sua vez, a máscara – geralmente feita de linho revestido de estuque, prensadas em moldes de terracota – amplificava o poder da voz, conferindo tanto ao rosto como às palavras um efeito distanciador. Graças ao poder das palavras, não importava se o cenário parecesse pequeno [...] o plano visual era menos importante do que a moldura humana... (BERTHOLD, 2008, p.114).

Importante observar da citação acima, o caráter artesanal de confecção das máscaras e sua finalidade técnica de amplificação da voz. O mesmo acontecia com o chamado *cothurnus*, que era “uma bota alta com cadarço e sola grossa”

(BERTHOLD, 2008, p.117) que tinha a função de dar mais altura e visibilidade ao ator.

O espaço teatral grego a céu aberto, já era composto por áreas destinadas aos camarins, para trocas de roupas, área fixa para plateia, e se caracterizava fisicamente como uma construção para fins teatrais-religiosos. “Conta-se que os bancos de madeira do auditório foram substituídos por assentos terraceados em pedra já em 500 a.C., quando as arquibancadas de madeira lotadas se quebraram sob o peso das pessoas” (BERTHOLD, 2008, p.118).

Neste período, o destaque era o texto dado em tom de oratória, esta ação era muito mais importante do que a cena representada com naturalidade e com materialidades que remetesse a paisagens de um cenário verídico e em escala real.

Nas concepções cênicas de Ésquilo⁶, o cenário era composto pela paisagem natural do entorno (que ficava à mostra, pois o teatro não era coberto e fechado por paredes) e por uma estrutura de madeira, que formava uma construção de fundo (onde os atores podiam fazer as trocas de figurino, perucas e máscaras protegidos dos olhos do público, caracterizando-se na personagem). Esta estrutura é a origem da *skene*⁷ (BERTHOLD, 2008, p.114), e era arrumada com panos e pinturas que remetiam a montanhas, palácios, muros de cidade e acampamentos, ilustrando cenários.

Os gregos desenvolveram uma série de artefatos cênicos para representação, como a traquitana *deus ex machina*, que consistia numa espécie de guindaste que, por trás da *skene*, trazia a figura divina ou heroica das alturas; e o *ekkyklema*, ou, “eciclema”, que era uma

pequena plataforma rolante e quase sempre elevada, sobre a qual um cenário era movido desde as portas de uma casa ou palácio. O eciclema traz à vista todas as atrocidades que foram perpetradas por trás da cena: o assassinato de uma mãe, irmão ou criança (BERTHOLD, 2008, p.117).

Artefatos tecnológicos desenvolvidos desde a Antiguidade grega pressupõem o projeto de mecanismos de construção da cena, e a necessidade de

⁶ Dramaturgo grego, conhecido como “o pai da tragédia”. Viveu entre 525 a.C. e 524 a.C.

⁷ Espécie de cabana, que ficava atrás de onde aconteciam as cenas. Servia também como pano de fundo, com cenários pintados. A *skene* se manteve “desde esses expedientes primitivos, através da suntuosa arquitetura da *skene* do teatro helenístico e romano, até o conceito atual de cena” (BERTHOLD, 2008, p.114).

materializar concretamente coisas que remetessem, ou ilustrassem o texto falado, pressupondo artesanatos, marcenarias e engenharias.

Existia, no edifício cênico grego, uma área elevada na *skene*, chamada *theologeion*, que era destinada às figuras divinas. Para as entidades “do mundo inferior” (BERTHOLD, 2008, p.114), construía-se degraus que levavam ao subterrâneo, de onde as bestas surgiam.

Podemos dizer que a mensagem teatral da Antiguidade grega já nasce verbo-visual, avançando com relação às primeiras manifestações que podemos aproximar de teatrais. Por exemplo, a do homem primitivo que, como xamã, portava a voz de alguma entidade divina e apresentava-se aos olhos do público, “espectadores preparados para receber a mensagem desse vislumbre” (BERTHOLD, 2008, p.1).

Segundo Margot Berthold (2008),

Do ponto de vista da evolução cultural, a diferença essencial entre formas de teatro primitivas e mais avançadas é o número de acessórios cênicos à disposição do ator para expressar sua mensagem. O artista de culturas primitivas e primeiras arranja-se com um chocalho de cabeça e uma pele de animal; a ópera barroca mobiliza toda a parafernália cênica de sua época (BERTHOLD, 2008, p.1).

Em contrapartida ao período das óperas barrocas, o homem já praticou também a “arte da redução” do Séc. XX, onde “qualquer coisa além de uma gestualização desamparada ou um ponto de luz tende a parecer excessiva” (BERTHOLD, 2008, p.1).

Atualmente, a quantidade de artefatos cênicos, não corresponde em número respectivamente, ao “avanço” cultural. Compreendemos que, o que ocorre hoje, é uma infinidade de possibilidades e escolhas correspondentes ao contexto sócio-cultural e ao desejo de expressão dos grupos que fazem teatro, e optam por formas de expressão que melhor dialogam com suas aspirações artísticas e políticas.

“O teatro romano cresceu sobre o tablado de madeira dos atores ambulantes” (BERTHOLD, 2008, p.148), e se desenvolveu após a construção de

teatros fixos⁸ na cultura do pão e circo, onde o objetivo era o *show* de entretenimento, e não qualquer experiência minimamente intelectual. Lutas de gladiadores, espetáculos equestres e matança de animais, batalhas navais, constituíam os espetáculos de massa. “Com toda certeza, nenhum drama de qualquer mérito literário foi jamais apresentado no Coliseu” (BERTHOLD, 2008, p.157). Durante as cerimônias de inauguração do Coliseu, que era chamado de Anfiteatro Flaviano, milhares de animais foram mortos em festividades que se estenderam por cem dias.

O teatro que circula na Roma Imperial, ambulante em simples tablados de madeira, ou, em teatros com sistemas técnicos mais sofisticados, curvaram-se ao caráter provisório da lei, que proibia a construção de teatros permanentes. Mesmo um teatro construído por Emílio Scauro, que abrigava oitenta mil pessoas, em 58 a.C. (após a construção do primeiro teatro romano permanente, em 55 a.C.), foi demolido (BERTHOLD, 2008, p.150). Não era interessante para as autoridades, espaços permanentes, onde a reunião de muitas pessoas fosse possível.

Os romanos foram responsáveis pelo aprimoramento técnico dos artefatos tecnológicos teatrais já utilizados pelos gregos e pelo desenvolvimento e criação de outros. Em 99 a.C. decoraram a parede do palco com pinturas naturalistas em painéis de madeira móveis.

Em 79 a.C. [...] no sistema de *periaktoi*, um conjunto de bastidores em forma de prisma triangular, ordenados em sequência perspectiva e que girava em torno de um eixo, de modo que, com um terço de rotação, as decorações harmonizavam-se num cenário diferente. (O mesmo sistema foi novamente utilizado no século XVII pelo arquiteto de teatro alemão Joseph Furttenbach). (BERTHOLD, 2008, p.150).

Apesar de herdeiros de características cênicas gregas, os romanos eram inventivos e foram além, em termos técnico-construtivos. Por exemplo, foram responsáveis pela criação do nosso chamado “pano de boca”, aquele que revela a cena no palco (*auleum*), e também pela primeira plateia em edifício teatral fixo coberta pelo *velarium*, que era uma espécie de toldo retrátil, que cobria o público em semicírculo, protegendo-o do sol.

⁸ “O primeiro teatro de pedra romano [...] Foi construído por Pompeu, aliado e posteriormente adversário de Júlio César Pompeu se impressionara muito com os teatros gregos durante suas várias campanhas marítimas e terrestres [...] em 55 a.C., obteve permissão das autoridades de Roma para edificar um teatro de pedra. Usando de um inteligente estratagema, ele afastou o perigo do teatro ser demolido depois dos jogos; acima da última fileira do anfiteatro semicircular, ergueu um templo para Vênus Victrix, a deusa da vitória. Os assentos de pedra – ele argumentou – eram o lance de escadas que levavam ao santuário”. (BERTHOLD, 2008, p.151).

Ao passo que vamos “evoluindo” em aspectos de aprimoramento técnico, não podemos esquecer que os artistas de rua, independentemente dos “avanços tecnológicos” e das construções destinadas a apresentações cênicas em edifício fixo, continuavam, permanentemente, a apresentar-se em lugar qualquer que pudesse lhes render algumas moedas.

[...] desde tempos imemoriais, bandos de saltimbancos vagavam pelas terras da Grécia e do Oriente. Dançarinos, acrobatas e malabaristas, flautistas e contadores de histórias apresentavam-se em mercados e cortes, diante de camponeses e príncipes, entre acampamentos de guerra e mesas de banquete. À arte pura unia-se o grotesco, a imitação de tipos e a caricatura de homens e animais, de seus movimentos e gestos” (BERTHOLD, 2008, p.136).

No Concílio de Cartago, Teodósio II (401-450) decidiu que “todos os espetáculos teatrais deveriam ser proibidos nos feriados santos” (BERTHOLD, 2008, p.178), porém, a própria Igreja Bizantina utilizava-se da dramatização em suas cerimônias eclesíásticas.

Desde o início, a liturgia da Igreja Oriental assumiu um caráter dramático, com suas recitações alternadas, hinos cantados por um solista e coros respondentes, sermões dos dias festivos e diálogos intercalados. Já no século IV, os grandes oradores faziam de suas prédicas um exercício da arte retórica. Aplicavam as regras dos oradores e dramaturgos gregos e desenvolviam sua exegese da Bíblia pelo uso o diálogo e uma intensa dialética de prós e contras em suas interpretações. (BERTHOLD, 2008, p.178).

O teatro também foi incorporado pela igreja na Idade Média, estendendo-se para as praças e para as ruas, extrapolando os limites das paredes do edifício religioso. “Em locais especialmente preparados, erguiam-se plataformas e tabladros de madeira, *tubleaux vivants* eram carregados em procissões e encenados em estações predeterminadas” (BERTHOLD, 2008, p.185). O que se opõe ao teatro de/na rua tido como manifestação artística e forma de expressão *popular*, vulgar (e não *erudita*), pois a igreja na Idade Média, era a grande detentora de poder e erudição. De qualquer modo,

Mesmo quando as ideias dominantes em uma sociedade são as ideias da classe dominante, os dominados lampejam descontentamento. Até na aparentemente imóvel Idade Média feudal, ao lado de um ferrenho teatro catequético majoritário, existiam farsas pícaras que contestavam dogmas, inclusive o da sagrada virgindade – sacrílega blasfêmia. (BOAL, 2009, p.87).

O ponto de partida para a arte dramática acontecer nas igrejas foram as comemorações de Páscoa e Natal, e as encenações ficavam a cargo dos próprios “menestréis do senhor” (BERTHOLD, 2008, p.200), sendo que até o Séc. XV, todos os papéis femininos eram desempenhados por clérigos e eruditos homens “até em conventos de freiras os clérigos faziam os papéis femininos” (BERTHOLD, 2008, p.199, grifo nosso).

O altar tornou-se o cenário do drama [...] fizeram-se necessários cinco séculos para que a cerimônia pascal da adoração da cruz levasse aos mistérios da Paixão, estendendo-se por muitos dias, e para que as “boas novas” anunciadas aos pastores se desenvolvessem nos ciclos do Natal e dos Profetas com sus numerosos elencos. Durante esses séculos, a *Ecclesia triumphans* estendeu sua autoridade para além da casa de Deus, projetando-a para as cidades e aldeias, e analogamente a representação litúrgica saiu do espaço eclesial diante do portal para o pátio da igreja e a praça do mercado. O teatro somente ganhou em cores e originalidade ao ser assim colocado no meio da vida cotidiana. (BETHOLD, 2008, p.185).

O clero, com o passar dos anos, perdia prestígio, domínio e o poder de proibição sobre as apresentações teatrais tanto da igreja, como as que julgava profanas (todas as que não partiam da Igreja, e não eram, portanto, de cunho religioso). Os estoques de adereços e figurinos guardados durante séculos por igrejas e monastérios, passaram “às mãos dos burgueses e artesãos, pois, a partir do momento em que os grêmios e corporações se encarregaram do financiamento dos espetáculos, reclamaram também o direito de organizá-los” (BERTHOLD, 2008, p.200).

Não obstante a organização das materialidades da cena, a burguesia passou também a escolher o elenco, que seria composto pela população ascendente, na época, a própria população burguesa e urbana europeia.

Percebemos como o curso da história não se dissocia da história do teatro. A história geral caminha contextualizando socialmente e culturalmente as demais histórias contidas. Mudanças de poder que incidiram na sociedade acarretaram mudanças na organização e produção dos espetáculos teatrais, visto que são produtos da própria sociedade.

Abrir as portas da Igreja, e fazer desembarcar o teatro na rua, em forma de procissões, em carros-palco⁹, ou em palcos simultâneos, significou dar acesso à grande parte da população. Esta, por meio do teatro, passou a agir de modo a

⁹ Os carros-palco “remontam a 1264, quando o papa Urbano IV instituiu a festa de Corpus Christi, que foi depois celebrada com procissões solenes por toda a Europa ocidental” (BERTHOLD, 2008, p.208).

expressar sua devoção a Deus “de acordo com sua própria interpretação da vida” (BERTHOLD, 2008, p.212) e claro, insinuando a seu modo, “toda sorte de condutas ímpias” (BERTHOLD, 2008, p.212), demonstrando o que Certeau (2009) coloca acerca das práticas cotidianas serem “manipulações internas a um sistema [...] uma ordem estabelecida” (CERTEAU, 2009, p.80).

Dando sequência, e imaginando cruzamentos possíveis, o período da Renascença é marcado por “plasmar o palco e o teatro segundo o modelo da Antiguidade” (BERTHOLD, 2008, p.270), modelo este, cuja contribuição se deve à impressão dos “Dez Livros sobre a Arquitetura” de Vitrúvio, em 1486. Além disso, houve o palco do teatro elisabetano, construção circular de madeira, com palco central e área de público circundante, também conhecida como teatro Skakespereano; e uma diversidade de palcos em praças, cobertos por toldos, em pátios de escolas e universidades. Constatamos que os palcos em pátios de universidades tinham fins muito distintos dos palcos da Idade Média. Na Renascença aflora o teatro dos humanistas:

[...] desenvolvido a partir da atividade de ensino e promovido por sociedades acadêmicas especialmente fundadas para esse propósito, foi visto com alta consideração tanto no sul quanto ao norte dos Alpes [...] A arte do discurso dramático, domesticado pelo teatro escolar, para aplicação didática e pedagógica, era combinada com os padrões da procissão e da homenagem no programa das festividades cortesãs. (BERTHOLD, 2008, P.272).

Não podemos deixar de comentar nesse rápido apanhado histórico, “O Teatro e a Rua”, acerca das festas de Carnaval da Europa na Idade Moderna (1500-1800). “O Carnaval era um feriado, uma brincadeira, um fim em si mesmo, dispensando qualquer explicação ou justificativa. Era uma ocasião de êxtase e liberação” (BURKE, 2010, p.252).

Particularmente no sul da Europa, o Carnaval era a maior festa popular do ano [...] favorita para a encenação de peças, e muitas delas não podem ser corretamente entendidas sem se ter algum conhecimento dos rituais carnavalescos, a que tanto aludem [...] A estação do Carnaval começava em janeiro, ou mesmo em finais de dezembro, sendo que a animação crescia à medida que se aproximava a Quaresma. O local do Carnaval era ao ar livre no centro da cidade; em Montpellier, Place Notre Dame; em Veneza, Piazza San Marco [...] (BURKE, 2010, p.248).

Peter Burke (2010, p.248) também coloca que é necessário unir as provas em fragmentos que restaram, para podermos compreender o que era o Carnaval, ou melhor e mais prudente seria dizer, os Carnavais europeus da Idade Moderna.

O material italiano que pode contar alguma história é, de fato, muito mais rico que o de outras regiões, porém, o autor chama atenção para o fato de que seria muito complicado generalizar o Carnaval europeu, por meio de provas italianas. Cada região possuía suas especificidades com relação à festa carnavalesca. Mas algumas características podemos encontrar de comum nestes muitos carnavais: “comida, sexo e violência” (BURKE, 2010, p.253). “As bebidas também corriam. Na Rússia, segundo um visitante inglês, na última semana de Carnaval ‘eles bebem como se nunca mais fossem beber’” (BURKE, 2010, p.249, grifo do autor). Podemos caracterizar o Carnaval como uma festa de excessos.

Burke (2010, p.253) diz ainda que “em Nuremberg, Munique e outros lugares, os açougueiros desempenhavam um papel importante nos rituais, dançando, correndo pelas ruas [...]”. Durante a festa de Carnaval, carnes diversas eram consumidas, e penduradas nos trajes dos foliões. “Foi a *carne* que compôs a palavra Carnaval [...] *Carne* também significava a ‘carnalidade’” (BURKE, 2010, p.253, grifo do autor).

É importante apontar o conceito de Carnaval europeu estudado por Burke (2010), devido ao fato de ter sido uma grande festa de rua, onde as normas sociais rígidas e estruturadas ruíam (os carnavais que estamos habituados a ver atualmente pela mídia televisiva, nada têm a ver com estes, que eram vividos, e não, assistidos).

Era vivida “uma ordem totalmente diferente do mundo” (Bakhtin, 2010, p.30), expressa em figuras grotescas, inadmissíveis de serem interpretadas, segundo Bakhtin (2010, p.26), pelo “ponto de vista das regras modernas e nele ver apenas os aspectos que delas se afastam. O cânon grotesco deve ser julgado dentro do seu próprio sistema”.

A potencialidade e o vigor da imagem grotesca é absorvida e transformada em outras formas teatrais, como por exemplo, na linguagem da *Commedia Dell’Arte* italiana, “que conserva sua relação com o carnaval de onde provém” (Bakhtin, 2010, p.30).

No Brasil tivemos inúmeras manifestações artísticas e cênicas na rua, desde o período da colonização. Na formação das primeiras cidades brasileiras apareciam artistas de todo gênero, fazendo seus números circenses em feiras, e também em “dias de festas apontados no calendário religioso” (ANDRADE, 2006, p.59). Os povos ciganos costumavam animar as festas populares das primeiras cidades brasileiras, porém, não eram bem quistos pela Igreja:

Antônio Torres em seu livro sobre o Circo no Brasil, aponta o ano de 1727, quando “Dom frei Antonio de Guadalupe, bispo do Rio de Janeiro (com jurisdição nas Minas Gerais) pede instruções ao Santo Ofício sobre como proceder com os ciganos que infestavam “as povoações da Capitania, principalmente instaladas na Vila Rica de Ouro Preto, realizando, com grande aparato, comédias e óperas imorais.”” (TORRES, 1998 apud ANDRADE, 2006, p.59).

José Chiarini, italiano, também é um nome citado quando se trata de pensar historicamente as primeiras manifestações artísticas e cênicas no Brasil, de característica circense.

Affonso Ávila, em seu livro O teatro em Minas Gerais aponta diversas manifestações circenses ocorridas nesse estado na segunda metade do século XVIII e século XIX. Eram representações teatrais mescladas com números de danças, palhaços e pantomimas completas, comandadas por José Chiarini. Este representante da família italiana Chiarini tinha em seu currículo mais de 200 anos de tradições circenses em feiras, ruas, praças e mercados da Europa. (ANDRADE, 2006, p.60).

Do mesmo modo que no período medieval europeu, o Brasil colonial “mantém sua relação com os rituais e devoções religiosas” (ÁVILA, 2008, p.88) e o teatro do interior das igrejas acabou ganhando as ruas. Com o passar do tempo, as apresentações passaram a ser controladas por corporações e associações, como ocorreu com a burguesia na Idade Média, que passou a coordenar e produzir os espetáculos teatrais após a perda de prestígio do clero.

Este processo de saída das práticas teatrais do interior da Igreja aconteceu aos poucos. As encenações foram para as ruas, praças, para os pátios dos monastérios. Nas próprias praças começaram a construir estruturas apropriadas como pódios e tabladros, para as apresentações, ou então organizavam cortejos representando partes da “Bíblia e, ao mesmo tempo, nesse mesmo processo, já surgem às corporações e as associações que mais tarde, depois que o teatro vira profissão, disputam o monopólio da apresentação dessas festas, pois passam a controlar a festa” (COSTA, 2005 apud ÁVILA, 2008, p.88).

Segundo Ávila (2008), após a Igreja utilizar o teatro como mediador para disseminação de questões ideológicas, os socialistas e os anarquistas também o fizeram em 1860 e, neste meio tempo, a prática do teatro de rua perdeu força devido ao confinamento de suas atividades em espaços fechados.

Mas não foi apenas a Igreja Católica que utilizou o teatro de rua como instrumento para pregar suas ideologias. O próprio conceito de teatro só ultrapassou seu estado de enclausuramento quando o movimento socialista também começou a empregar o teatro de rua. Este estado de confinamento levou a um processo de progressivo desaparecimento do teatro de rua, como prática real, em todas as suas modalidades. “Os artistas populares, mágicos, malabaristas, acrobatas, etc., também foram devidamente confinados em circos e depois, mais para o fim do século XIX, no chamado

teatro de variedades” (COSTA, I., 2005, p. 24). Com o surgimento do movimento socialista, o teatro de rua reaparece no cenário mundial, como uma ferramenta para a intervenção política junto à população, com os partidos socialistas e grupos anarquistas na Europa, por volta de 1860. (COSTA, 2005, p.24 apud ÁVILA, 2008, p.88).

No caso do Brasil, são inúmeras as manifestações culturais e artísticas regionais, algumas de caráter teatral, que utilizam os espaços públicos para acontecer em determinadas épocas do ano. Os diversos tipos de carnavais, manifestações como folguedos (alguns trazidos desde os portugueses na sua chegada ao Brasil) e demais festas de cunho popular, utilizam as ruas para dançar, colocar-se em estado de jogo e brincar com bonecos em procissões, em roda e demais formas de interação.

Noeli Turle da Silva (2009) marca um momento do teatro de rua no Brasil, quando este é usado como mediador de manifestações declaradamente políticas de resistência ao regime militar:

Segundo Peixoto, no Brasil, a manifestação do teatro de rua se dá de diversas formas, dependendo da região. Nas décadas de 60, 70, 80, ele torna-se símbolo da resistência cultural à ditadura militar e é responsável por novas experiências estéticas, principalmente na reutilização dos espaços abertos como praças e ruas, antes proibidos pelo regime autoritário do Golpe de 64. (PEIXOTO, 1996 apud SILVA, 2009, p.4).

Na década de 60, o Centro de Cultura Popular (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) teve grande importância para consolidação do teatro de rua no Brasil, houve a criação da UNE Volante, que circulava o Brasil apresentando peças teatrais com textos de Augusto Boal, Chico de Assis, Carlos Lyra, Arnaldo Jabor (dentre outros) e também textos de assinatura coletiva. A UNE pregava o abandono dos edifícios teatrais, cujas exibições de teatro se destinava aos burgueses, e incentivava a arte popular revolucionária, voltada para os excluídos. Os artistas revolucionários apresentavam-se em fábricas, comunidades, praças, associações e sindicatos. Ainda hoje, alguns grupos de teatro de rua brasileiros apropriam-se dos textos escritos neste período, pois os temas de discussão propostos na época permanecem, em muitos sentidos, atuais.

No presente, esta característica do teatro de rua, como um lugar para a manifestação artística de resistência ao sistema posto, é ainda bastante comum: o teatro de rua como arena de luta. Fazendo *fronteira* (MARTÍN-BARBERO, 2004) a este, surgem outras formas de olhar a ação cênica na rua, que não está necessariamente contando uma história com roteiro pré-estabelecido, ou, criticando

explicitamente o sistema. Alguns artistas preferem tomar a rua como a própria dramaturgia, e criar desenhos de corpo, voz, performances, com o objetivo de quebra de alguma situação cotidiana comum, quebra de ritmo do lugar.

A partir do final dos anos 70, o desequilíbrio entre a missão social e política e a reelaboração de linguagens teatrais condenou muito desses grupos à perda de referencial artístico e à defasagem com a época. É interessante observar que esses grupos, em sua maioria, não propunham uma ampliação e transformação dos sentidos dos espaços urbanos, senão uma adaptação do discurso teatral às condições sociais e físicas da rua, preocupados quase exclusivamente com o nível temático dos espetáculos. Consideravam o espaço da rua apenas no nível dos objetivos políticos como lugar de encontro com o público. (CARREIRA, 2001, p.144).

Definir e conceituar modelos, datá-los, propor um “novo” olhar, no caso, da ação cênica na rua, é sempre um ato que pede responsabilidade e olhar analítico. Pensar em “novos modos de fazer mapas” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.16) exige, também, que nos coloquemos na posição de observadores, e façamos leituras de lugares distintos aos quais estamos.

Na medida em que cada grupo artístico tem seus desejos e anseios, e criam poéticas de forma a construir para si e para o público aquilo que acreditam ser arte, e, nesse processo de construção há estudo, dedicação, trabalho e sentido, talvez, o que esteja descolado não seja a “perda de referencial artístico” (CARREIRA, 2001, p.144), mas sim, a questão de transformar os sentidos e significações dos espaços, por um lado. Por outro, a noção do que vem a ser político. A ação cênica na rua, cada qual ao seu modo, pode violar noções que possamos pré-conceber como ação política e/ou como ação artística.

Enquanto o mundo autônomo teórico, abstrato, alheio por princípio à historicidade viva singular, permanece fechado em suas próprias fronteiras, a sua autonomia é justificada e inviolável; [...] Mas o mundo como objeto de conhecimento teórico procura se fazer passar como mundo como tal, isto é, não só como unidade abstrata, mas também como concretamente único em sua possível totalidade; [...] (BAKHTIN, 2010, p.50).

Ocorre que existem diversas formas de utilizar a rua e a participação do público da rua para fins cênicos. Os grupos de teatro de rua podem apropriar-se da mesma para a apresentação de um espetáculo teatral, com um texto pré-estabelecido (com temática política ou não) e um cenário montado na rua. Desta maneira, estabelecem o modo de contato com o público no ato da apresentação, de forma a convidá-lo a parar, olhar e ouvir. Podem ainda, inserir o público no

espetáculo – desde uma situação inesperada, onde acontecerá um ato improvisado, até por meio de técnicas teatrais de inserção do público na cena.

As pessoas que circulam pelas ruas da cidade, também podem ser inseridas no contexto cênico de outras formas, compartilhando o uso do espaço com artistas que se apropriam da silhueta urbana e fazem dos elementos da própria cidade, dramaturgia, criando o texto no ato da representação – entendendo como texto, não apenas obras literárias para fins dramáticos, mas também, a paisagem urbana, o entorno físico da ação cênica. Este tipo de ação cênica, parece, junto a Certeau (2009), questionar: “A imensa texturologia que se tem sob os olhos seria ela uma outra coisa senão uma representação, um artefato ótico?” (CERTEAU, 2009, p.158).

A função dramática mencionada, “está relacionada com o fato de que é a ação dos habitantes da cidade que exerce a delimitação/identificação da cena como representação” (CARREIRA, 2009, p.5). Segundo o mesmo autor, “É [o] olhar do usuário que recorta e edita um quadro, situa o espetacular dentro do fluxo do cotidiano e redimensiona tanto a cena como o próprio dia a dia” (CARREIRA, 2009, p.6). Segundo Carreira (2001),

A rua, como espaço de convivência, permite que o cidadão desfrute de um anonimato que o libera do peso do compromisso pessoal. No espaço aberto da rua e em comunidade, o sujeito urbano se sente mais capaz de atuar. Esse é um comportamento que facilita que na rua exista uma predisposição para o jogo e a participação espontânea. Participação espontânea se refere aqui não necessariamente a uma inclusão do público na cena, mas na disponibilidade de se relacionar de múltiplas formas com o espetáculo, aceitando a invasão do espaço coletivo. (CARREIRA, 2001, p.145-146).

Cada ação cênica dada na rua pode ser pensada esteticamente e conduzida dentro de um projeto cênico pretendido, podendo tanto prever a interação do público, como contar com a possibilidade de improvisação, já que as relações estabelecidas com a rua são marcadamente imprevisíveis.

Dependendo da opção estética de se trabalhar com o teatro de rua, na rua e para a rua, são estabelecidos os contratos com os sujeitos passantes, de modo que sejam convidados a parar e olhar um espetáculo de roteiro contínuo, ou de modo que sozinhos, percebam fragmentos de ação cênica no espaço, que se fazem breves e espetacularmente.

Quando Carreira (2009) nos coloca a questão da invasão do espaço, como teatro com proposição de ruptura, podemos também refletir que todas as formas de teatro de rua o fazem:

Até mesmo aquela cena que estabelece uma roda e convida o público a se situar nos limites previamente delimitados, representa um obstáculo a algum fluxo, e exatamente por isso, resulta de certo modo em um ruído para usuários do espaço. Vários são os atores que poderão narrar alguma história que demonstra a existência eventual de reações de pessoas incomodadas pela presença do teatro. Essa interferência pode ser proveniente de um pedestre que em curta distância lança algum comentário ao vento, ou mesmo de uma bozina ou grito provocativo vindo de uma distância considerável. Sabemos que os percursos usuais e usos predominantes mais usuais não previam algo de representação ali, nada indicaria a existência de um público disposto a assistir um espetáculo. Isso provoca ruído, provoca reação, provoca diálogo com a cidade. (CARREIRA, 2009, p.07).

As ações dos artistas que trabalham com o teatro de rua, extrapolam o trabalhar com a cena na rua. Silva (2009) nos conta que “O teatro de rua já foi objeto de vários estudos” e que

Com a democratização dos meios de comunicação, o acesso às ferramentas da rede mundial de computadores e um conjunto de ações do governo federal, os artistas-trabalhadores das ruas e praças passam a se organizar em rede (virtual e presencial) e criam, em março de 2008, a RBTR em Salvador-BA. (SILVA, 2009, p.2).

A “Rede Brasileira de Teatro de Rua”, criada em 2008, “se forma em torno das lutas por políticas públicas na área da cultura e do reconhecimento desta modalidade teatral junto à crítica, à academia, aos governos e à própria classe” (SILVA, 2009, p.3). Portanto, é um meio de articulação política dos que trabalham com o teatro de rua no Brasil. Congrega artistas de todo território nacional, fazendo o intercâmbio cultural e de ideias “de forma presencial e virtual” (CARTA DE SANTOS - RBTR, 2012) permanente.

O intercâmbio da Rede Brasileira de Teatro de Rua ocorre de forma presencial e virtual, entretanto toda e qualquer deliberação é feita nos encontros presenciais, sendo que seus articuladores farão, ao menos, dois encontros anuais de forma rotativa de maneira a contemplar todas as regiões brasileiras, valorizando as necessidades mais urgentes do país. Os articuladores de todos os Estados, bem como os coletivos regionais, deverão se organizar para garantir a participação nos encontros, além da continuidade dos trabalhos iniciados nos Grupos de Trabalhos (GT's), a saber: 1) Política e Ações estratégicas; 2) Pesquisa; 3) Colaboração artística; 4) Comunicação. (REDE BRASILEIRA DE TEATRO DE RUA, 2012).

O teatro de rua movimenta encontros de artistas em todo nosso país. Recentemente, no “Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua – Caderno I”, em “Um *converseio* democrático sobre a indiferença do público e os limites e as possibilidades da Dramaturgia hoje”, um texto introdutório não assinado,

conta que Amir Haddad, em uma época marcada pelos mecanismos do regime militar, resolveu abandonar os teatros fechados, “programa proibitivo para assalariados”, e “sair para a rua atrás da utopia de que o teatro pudesse voltar a ser teatro”, cremos que no sentido do teatro como lugar para todos, assalariados ou não.

No mesmo texto, conta-se que foram explorados neste seminário, temas como

[...] produção, processo colaborativo, a contribuição dos atores, a relação com os diferentes espaços, os impedimentos que cada vez mais as autoridades impõem ao acesso dos artistas populares aos espaços públicos e a necessidade urgente de políticas públicas que garantam a sustentabilidade de todas as formas de expressão artística da rua.” (SEMINÁRIO NACIONAL DE DRAMATURGIA PARA O TEATRO DE RUA, 2011, p. 7-12).

Falar de teatro de rua gera reflexões acerca de formas de trabalho e produção, espaço público, políticas públicas e remete, invariavelmente, a formas artísticas que se expressam por meio da necessidade de transformação. Transformação do meio, do sistema, do uso do meio, do olhar de quem usa o meio - a rua.

Seguindo com o texto não assinado, no ano de 1982, grupos “seduzidos pelas possibilidades da rua e de outros espaços de representação que possam ser descobertos ou inventados” partiram para apresentações em “praças, feiras, comícios, festas populares, cortejos, templos, escolas e onde mais houver um espaço para a *troupe* se espalhar”. Pelo papel de lançar o teatro à rua, em meio ao regime militar e assim trabalhar até hoje, Amir Haddad é considerado por alguns, como o “rei do teatro de rua no Brasil”.

O teatro de rua abarca posturas e reflexões políticas, por seu caráter público, posturas e reflexões artísticas, por ser teatro, e ainda pressupõe a postura dos artistas como pesquisadores comunicativos, que utilizam a arte cênica como meio para a interação social, construção de saberes, e como forma de resistência cultural, social e política.

Para *deslocar* (MARTÍN-BARBERO, 2004) o significado político do teatro, Eugênio Barba é um autor de relevância a ser pesquisado. Segundo Carreira (2000)

A influência de Eugenio Barba marcou profundamente os grupos que fazem teatro de rua. Ian Watson diz que "os escritos teóricos de Barba sobre o Terceiro Teatro tiveram um grande peso devido a justificação intelectual que

dão à existência de um teatro que está obrigado a viver marginalizado, [...] além disso a reputação de Barba, enquanto pioneiro de um teatro separado das vias institucionais ordinárias, tem sido fonte de apoio psicológico para muitos destes grupos [...] não há nenhuma evidência de que a única fonte de inspiração para estes grupos tenha sido o método do Odin Teatret de Barba, mas, não há dúvidas de que estes métodos têm servido como exemplos válidos". (WATSON, 1989 apud CARREIRA, 2000, p.4).

O Terceiro Teatro de Barba, questiona herança, aliança entre grupos, valores, modelos e convalidações existentes no mundo do teatro, para voltar-se ao mundo do ator (atriz), à sua linguagem cênica e de dramaturgia.

Durante uma apresentação de teatro de rua, o improvisado invariavelmente toma conta do lugar, que praticado, adquire dimensões espaciais outras (CERTEAU, 2009). Dimensões estas que podem ser muito diferentes das quais ou pelas quais este lugar foi urbanisticamente planejado.

Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do "próprio": os elementos considerados se acham um *ao lado* dos outros, cada um situado num lugar "próprio" e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.

Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada [...] Em suma, o *espaço é um lugar praticado*. (CERTEAU, 2009, p.184, grifos do autor).

Na rua passeiam atrativos. Sempre há um alto-falante no carro que passa vendendo sonhos, o comerciante que grita seus produtos, ou ainda um morador de rua, que por tê-la como casa, faz o papel de anfitrião, durante o espetáculo.

O teatro de rua desenvolve sua prática de exibição pública de cenas, nestas (não) configurações espaciais. Está sujeito, portanto, ao elemento surpresa, à concorrência em altura de voz e disputa de atenção dos espectadores e passantes. Sugere, como os demais atrativos da rua, trocas e sociabilidades talvez não previstas, nem tampouco previsíveis. Em meio a esta agitação cultural que é a rua, a pessoa que passa, pode intrigar-se, encantar-se, ou fazer da ação da trupe, algo invisível para seus olhos desinteressados do acontecimento.

Neste trabalho, convidamos a pensar o teatro de rua como acontecimento na cidade, que redesenha seus espaços, serve-se criativamente das ruas, calçadas,

praças e preenche os vazios existentes entre as árvores das praças, com música, movimento, cor, poesia, riso e reflexão, mas principalmente, juntando pessoas.

Esta forma de arte, cuja produção permanece em constante processo no contato com o público, e por isso, sem acabamento final, recria o espaço urbano referencial, oferecendo a este, novos usos e significações; reprojetoando-o enquanto arquitetura efêmera, fazendo acontecer trocas de relações não esperadas, proporcionando o pensar, sugerindo o riso e a interatividade, colocando ao dispor do espectador e vivenciador urbano, outras formas de apreensão do seu meio, inclusive como *spect-ator*¹⁰.

Procurando conceituar o teatro de rua, para o final deste capítulo, pensamos que seria importante nesta dissertação, em vez de conceituá-lo, *dar voz* aos que o fazem, na prática e na teoria.

O teatro de rua tem uma **importância social** fundamental para cada comunidade [...] para que nosso teatro se preste a essa função, até de salubridade destes locais. Nós temos que colocar nossa capacidade criativa, o que temos de melhor, **a serviço da comunidade**, com temas que tenham uma repercussão. E isso é uma preocupação do teatro público [...] É pra **falar pra toda população sem distinção de classes**. (HADDAD in SEMINÁRIO NACIONAL DE DRAMATURGIA PARA O TEATRO DE RUA, 2011, p. 106,107, grifos nosso).

Gosto de pensar que o teatro de rua é uma **brincadeira**, que vamos fazendo uma festa e nos envolvendo e, pra mim, o teatro ta diretamente ligado com **esse compartilhar onde o lado de quem atua é igual ao lado de quem assiste**, e eles vão se misturando. (ESPINHO in SEMINÁRIO NACIONAL DE DRAMATURGIA PARA O TEATRO DE RUA, 2011, p. 106, grifos nosso).

Há um autor fantástico e fundamental que todo mundo precisa ler que é Bertold Brecht, porque ele nos legou um arcabouço absolutamente provocativo e interessante. Uma das coisas que eu aprendi com ele, e que eu acredito, é o seguinte: primeiro, o espectador não se configura em uma entidade abstrata que passa procuração pra alguém falar em seu nome. Portanto, o artista sente uma necessidade de interlocução e ela apresenta-se, não importa se virão palmas ou pedradas [...] Segundo, existe uma dramaturgia de gabinete diferenciada da **dramaturgia de rua, que é aquela que vai se construindo em relação**. Portanto, tem algumas proposições básicas que vão sendo apresentadas, e vai deixando que isso tenha uma completude com o parceiro fundamental que são os espectadores que estão assistindo o espetáculo [...] Quarto: Em uma perspectiva popular, não existe o drama, o épico, o lírico. Existem todas as coisas [...] a dramaturgia popular é episódica e **pressupõe que o público também ajude a contar uma história**. (MATE in SEMINÁRIO NACIONAL DE DRAMATURGIA PARA O TEATRO DE RUA, 2011, p. 116,117, grifos nosso).

¹⁰ Termo cunhado por Augusto Boal (2011), que coloca o público espectador em cena, podendo se comunicar via espetáculo/teatro, inventando, revelando seus pensamentos e estratégias para o desenrolar das cenas.

O teatro de rua pode ser visto, portanto, para os que o fazem na prática e na teoria, como arte com função social e a possibilidade de interação com o público, em uma esfera de proximidade outra, diferente daquela experimentada em “gabinete”. É também pesquisa e evento festivo, onde trocas e sociabilidades são possíveis, sem distinção de classe social, como uma digna festa popular dos tempos em que as danças da corte ainda não haviam se isolado das danças do campo.

Em 1800, porém, na maior parte da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais – e suas mulheres – haviam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais estavam agora mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção do mundo. Um sintoma dessa retirada é a modificação do sentido da palavra ‘povo’, usada com menor frequência do que antes para designar ‘todo mundo’ ou ‘gente respeitável’, e com maior frequência para designar ‘a gente simples’. (BURKE, 2010, p. 356, grifos do autor).

O teatro de rua, como esfera de atividade humana abarca um conjunto de relações não homogêneas e, comumente, acaba inscrito no círculo da cultura popular. Mas afinal, “Quem é o ‘povo’ ? Todos, ou apenas quem não é da elite? [...] corremos o risco de supor a homogeneidade dos excluídos” (BURKE, 2008, p.41, grifo do autor).

Carreira (2001) coloca o teatro de rua “em relação” com o teatro popular, deixando claro que não são sinônimos. O teatro de rua liga-se ao popular, segundo Carreira (2001), quando utiliza-se das proposições da própria rua e apropria-se da mesma, transformando seu uso e os sentidos do seu uso.

Talvez não seja uma novidade propor clara diferenciação entre a idéia de teatro popular e do teatro de rua. De forma reiterada, estudiosos do teatro se referem ao teatro de rua como um componente do teatro popular. Mas de fato, quando nos debruçamos sobre o teatro de rua contemporâneo podemos ver uma miríade de projetos cênicos que exploram formas teatrais que se relacionam muito mais com experimentações vanguardistas do que com a cultura popular. No entanto, quando percebemos a rua como um lugar da cultura popular nos inclinamos a pensar que as manifestações espetaculares nesse âmbito devem estabelecer relações com esse campo cultural que delimitamos como popular. Mas se há um vínculo entre o campo da cultura popular e o teatro de rua, esse vínculo se manifesta mais pela penetração dos sentidos do uso da rua, na possibilidade de apropriação e transformação dos usos da rua, até mesmo em uma lógica da rua, e não necessariamente no uso dos referentes estéticos das formas culturais tradicionais ou na relação exclusiva com os padrões socioeconômicos marginalizados. (CARREIRA, 2001, p.145).

O que podemos ver, no entanto, são manifestações de arte cênica acontecendo nas ruas do nosso país, tanto como experimentações estéticas vanguardistas (o termo vanguarda também é passível de análise no tempo e

espaço), como apresentações que utilizam-se de referenciais estéticos das culturas tradicionais ou militantes, todas estas, gerando interações que alteram o uso referencial que damos, como cidadãos, para o *lugar praticado rua*.

Podemos finalizar este capítulo com as seguintes reflexões: “De uma parte, esta ‘arte’, em nome do que a declaramos *diferente*? De outra, *de onde* (de que outro lugar) efetuamos sua análise?” (CERTEAU, 2009, p.81, grifos do autor).

3 OS GRUPOS PESQUISADOS

Neste capítulo apresentaremos o Coletivo BoatoClandestino e o Grupo Arte da Comédia, para que o leitor (a) inicie sua aproximação com a poética de cada trupe. Ambos possuem seu repertório e estética de cena bem definidos, entendendo o “resultado cena”, como desenho de um processo de investigação de materiais, de corporalidades, textualidades, pesquisas e realidade de vida dos grupos, diferente.

O Grupo Arte da Comédia trabalha com a estética da *Commedia dell'arte*, conceito surgido na Itália, no começo do Séc. XVI, fazendo papel de oposição à *commedia erudita*.

Os atores *dell'arte* eram, no sentido original da palavra, artesãos de sua arte, do teatro. Foram, ao contrário dos grupos amadores acadêmicos, os primeiros atores profissionais.

Tiveram por ancestrais os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores. Seu impulso imediato veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas. A *Commedia dell'arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas. (BERTHOLD, 2008, p.353).

Na *Commedia dell'arte* estão presentes personagens caricatos, que são tipos humanos bem específicos, com personalidades distintas. O *Pulcinella* é guloso; o Doutor é sabichão, intelectual; a Colombina é habilidosa e mediadora de conflitos; o Arlequim é brincalhão, curioso e medroso; o Pantaleão é velho, rico e avaro; o Pedrolino (*Pierrot*) é bondoso, encantador, amante fiel e extremamente ingênuo, podendo ficar bravo ou triste em algumas situações.

Cada personalidade, materializa-se em um desenho de máscara, uma cor, um figurino e uma corporeidade utilizada pelos atores e atrizes nos espetáculos. Por exemplo, o *Pierrot* tem seu traje largo, predominantemente branco, com detalhes em preto ou azul marinho, seu desenho de maquiagem pode ter uma lágrima, demonstrando a natureza triste da personagem e a cor predominante no rosto é a branca; o *Pulcinella* também usa trajes largos e bem claros ou brancos, possui um cinto de couro e sua máscara é escura ou negra, com rugas, nariz grande com uma verruga; o Arlequim é mais colorido e pode apresentar losangos em seu figurino, já o Pantaleão apresenta-se nas cores preta e vermelha, usa capa, tem a barbicha e o nariz pontudos; e assim por diante.

O Grupo Arte da Comédia usa esta tipificação dos atores *dell'arte* para contar suas histórias, conforme veremos nas imagens desta pesquisa. Em alguns momentos, há uma hibridização de personagens típicos da *Commedia dell'arte* com personagens típicos do imaginário brasileiro. Roberto Innocente materializa no trabalho cênico, suas origens italianas, com o lugar que escolheu para trabalhar, morar, o Brasil.

O Coletivo BoatoClandestino trabalha, no espetáculo Deus ajuda os bão, com *A Estética do Oprimido*, esta, título da última obra escrita e publicada de Augusto Boal (2009). “Fazer Teatro do Oprimido já é o resultado de uma escolha ética, já significa tomar o partido dos oprimidos” (BOAL, 2011, p.25). No espetáculo Deus ajuda os bão os (as) artistas apropriam-se da estética brechtiana, também caracterizada pelo uso de materiais naturais como: madeira, junco, juta, tecido de algodão, e materiais que mostrem sua vida de manipulação e uso, na superfície gasta pela ação humana.

Técnicas do teatro dialético de Brecht, jogos e exercícios do Teatro do Oprimido de Boal, junto de outras referências, são apropriadas de modo a propor um fazer teatral, que procura objetivamente exercitar o pensamento crítico, social e político engajado, lançando o olhar para o tema da *opressão*.

3.1 GRUPO ARTE DA COMÉDIA: máscaras à italiana, espetáculo à brasileira

O *Grupo Arte da Comédia* será tratado nesse texto não por um espetáculo específico, mas pelo conjunto de peças de rua que fazem parte de seu repertório, e pelo trabalho de pesquisa do grupo, que pudemos acompanhar, e que tem como espaço para coleta de dados, a própria rua.

Acompanhamos o Grupo Arte da Comédia em seu local de trabalho fechado, atualmente, salas do prédio histórico da UFPR, negociadas pelo grupo para ensaio; nas ruas do centro da cidade de Curitiba; e também, em uma apresentação em espaço teatral fechado.

As observações aconteceram com o grupo de artistas reunido em atividade, e as entrevistas foram feitas com o diretor Roberto Innocente, responsável pelas

referências artísticas do grupo, e pelo estudo antropológico da sociedade brasileira, que gera as temáticas e os textos encenados pela trupe.

O grupo relaciona-se, desde o seu nome até as suas materialidades, com a *Commedia dell'Arte* italiana. Na rua, máscaras e figurinos permitem aos atores e atrizes deslocarem-se do lugar comum e cotidiano, pois passam a ser percebidos como partes que remetem a um ambiente cênico. A estética das máscaras *dell'arte* também configuram um lugar outro, pois apresenta-se dissonante dos imaginários cênicos presentes nas culturas brasileiras. Pensando imaginário como:

[...] esse lugar de emergência e trabalho do desejo. Impõe-se repensar a relação do imaginário com o real, não já como se fosse um exterior, não como uma ilusão que seria preciso dissipar ao contato com o real. [...] o imaginário é parte integrante do real, já que é parte constitutiva da própria matéria do sentido que o real tem para os homens. [...] O imaginário não é só aquilo de que trata um discurso mas aquilo do que está feito. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.74).

Consideramos o objeto mais marcante dentre as materialidades desta trupe, as máscaras. Estas reforçam o tamanho de rugas da face, nariz, verrugas, bochechas e algumas expressões permanentes cobrem parte do rosto do ator (atriz), deixando a boca à mostra, que vira e mexe põe-se a colocar a língua para fora, contribuindo para a estética proposta.

Explica Roberto Innocente (2012), diretor artístico do grupo, que, tecnicamente, as máscaras deveriam ser feitas com base no rosto de cada ator (atriz), sendo o primeiro molde feito em gesso, de onde se obtém o lado positivo do rosto (frontal) com todas as medidas da face, e o lado negativo (posterior) interno da máscara.

O segundo molde é para a obtenção apenas do positivo com as medidas do rosto e pode ser feito por meio de massa de modelar despejada no lado negativo da máscara de gesso. A parte mais difícil, segundo Roberto, é transferir as medidas do rosto-base para o bloco de madeira - Ilustração 1 - esculpindo-a conforme a personagem desejada. No Brasil, o diretor costuma usar a imbuia, pois é uma madeira compacta, com dureza que permite recortes. Já usou o cedro rosa, porém, disse que esta madeira é muito filamentosa e lasca, o que complica o trabalho do molde. Na Itália utilizava o *Cirmolo*, cuja tradução brasileira desconhece.



Ilustração 1– Exposição ACT- 6 anos. Moldes em madeira, máscaras de couro da *Commedia dell'arte* e ferramentas. Curitiba-PR. 2007. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.

Para a confecção da máscara, nos conta Roberto, molha-se o couro, deixando-o na água por algum tempo, até que fique macio. O couro é colocado sobre o molde de madeira, adaptando-o às curvas-base do rosto esculpido, fixando-o com pequenos pregos de latão (que não oxida junto ao couro), ou, moldando-o com um martelo de chifre, que consiste na parte final do chifre de um boi, cortada, e usada como martelo. Bate-se com a parte redonda contra o couro que está sobre a base de madeira, até que toda a água seja retirada. Após a secagem completa do couro sobre o molde de madeira, a forma não mais se perde.

O trabalho de confecção da máscara exige o domínio da técnica descrita, paciência e sensibilidade, além do conhecimento prévio das anatomias faciais das personagens a terem suas feições fixas materializadas na máscara.

Corpos curvados, mãos expressivas, barrigas proeminentes, corcundas e modos de movimentar-se característicos, fazem parte do repertório corporal do grupo. O diretor do grupo prima pelas temáticas brasileiras que são postas em composição com as formas italianas de palco e desenho de figurinos ligados à linguagem *dell'Arte*. Estas formas também se transformam, como por exemplo, a personagem feminina da Ilustração 2, que se mostra à italiana, e na Ilustração 5 é apresentada numa versão abrigada, usando a saia em camadas mais curtas e, na cabeça, um chapéu que remete à Carmem Miranda.

A personagem feminina da *Commedia Dell'Arte* é chamada geralmente de Colombina, mas também de *Ricciolina*, *Francischina*, Esmeraldina. A mescla entre a cultura brasileira e a cultura italiana é presente nos espetáculos.

Apresentaremos o Grupo Arte da Comédia em diferentes tipos de experimentação do espaço da rua. A Ilustração 2, refere-se ao espetáculo realizado nos moldes clássicos da *Commedia Dell'Arte* italiana, e chama-se “As Espertezas de Arlequim”. Os atores e a atriz estão com figurinos característicos da *Commedia dell'Arte*. O Pantaleão encontra-se agachado, aparecendo apenas a calça vermelha e o longo casaco preto, a *Ricciolina* (em geral, não usa máscara) de figurino em cor branca e rosa, e o Arlequim caracterizado com figurino azul com losangos desenhados.



Ilustração 2- Grupo Arte da Comédia em frente ao prédio histórico da UFPR, Praça Santos Andrade. Curitiba-PR. 2011. Fonte: Acervo de Alair de Carvalho – Grupo Arte da Comédia.

O texto deste espetáculo mantinha a realidade das personagens italianas, mas incluía temas do cotidiano brasileiro. O espaço de cena foi tratado como arena a partir do tapete circular, que sugere a possibilidade de pessoas ao redor. Nenhum objeto cênico marcou laterais ou fundo de cena.

Em outra ocasião, assistimos ao mesmo espetáculo, instalado na rua de forma distinta, cujo elemento de fundo representava a fachada de uma casa com uma janela aberta, onde *Ricciolina* aparecia - Ilustração 3. Este elemento, junto da parede lateral do edifício ao lado do qual a trupe instalou-se, mantinha o público em uma configuração de ocupação de espaço, diferente da apresentada na Ilustração 2.



Ilustração 3– As Espertezas de Arlequim apresentada no Largo da Ordem – casa sendo utilizada cenicamente. Curitiba, 2010. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.

Na versão de cenário apresentada pela Ilustração 2, a fachada da casa desapareceu, permitindo ao público alocar-se ao redor do círculo desenhado no chão, pelo tapete. Em consequência disso, as marcações dos atores foram também direcionadas para um público alocado em 360°, não existindo uma frente específica para darem seus textos.

Quando a trupe opta por alocar o público ao redor da cena, entende que cada sujeito terá uma visão diferente do espetáculo, não apenas pelo caráter subjetivo da percepção de cada um (a), mas também, pelo ponto de vista físico, do lugar que ocupa ao redor do círculo delimitador da cena.

Na Ilustração 2 podemos ver os banquinhos para fora do tapete circular, que os atores e a atriz usaram de apoio quando não estavam em cena, ou precisavam trocar adereços para dar “o tom” da outra personagem. Essa é uma postura de trabalho comumente utilizada por artistas de rua, que optam por não ocultar os bastidores da cena, ao contrário, revelar. No mesmo espetáculo, com a versão de cenário da Ilustração 3, algumas trocas de figurino aconteciam dentro da casa, escondidas do público.

Durante a apresentação de *As Espertezas de Arlequim*, o mesmo ator representou os personagens Pantaleão e Capitão; outro ator fez o Arlequim, o Doutor e a *Ricciolina*; e a atriz fez a *Ricciolina* e a Bruxa.

Durante este espetáculo, o Pantaleão - representante de uma classe social mais abastada - andava sempre curvado, às vezes apoiava as mãos nas costas, feito uma pessoa idosa com algum problema na coluna, ou ainda, representando o peso de anos de vida literalmente nas costas; já o Capitão portava uma postura mais pomposa, com a coluna reta e trejeitos de guerreiro conquistador. O Arlequim representante de uma classe social mais baixa, de servos, se movimentava de modo agitado e brincava com os membros do corpo, mexendo-os rapidamente e marcadamente com movimentos curtos alternados; o Doutor, com movimentos de corpo bem mais lentos que o Arlequim, mantinha a cabeça erguida, altiva, mão apoiando a barriga, e com isso tentava transmitir “toda sua intelectualidade”. *Ricciolina* mostrava alegria e juventude pelo corpo que movimentava-se solto, sorridente, habilidoso e seguro, sem máscara. A Bruxa, descabelada, carrancuda e com um corpo “sem modos”, movimentava-se bruscamente, ausente de pompa ou resquício de feminilidade.

A mística criada em torno do artista que representa no palco e aparece magicamente caracterizado na personagem é, na rua, dissolvida. A realidade do feitio de uma maquiagem, que vem do contato das mãos do ator (atriz) com a tinta; da colocação da máscara rígida, que mostra em seu interior uma quantidade de espuma suficiente para que o material da máscara não machuque a pele do rosto do ator (atriz); a colocação do “cabelo falso”, e as trocas de figurino aparecem quando a trupe se instala na rua para apresentação.

No ato da apresentação, mostrada pela Ilustração 2, o público, apesar de uniformizado, era público espontâneo. As escolas da cidade costumam pesquisar peças no catálogo do Festival de Teatro de Curitiba e aparecem para prestigiar alguns espetáculos. O mesmo acontece com relação à Ilustração 4, onde aparecem crianças vestindo o uniforme escolar.



Ilustração 4- Grupo Arte da Comédia na escadaria principal do prédio histórico da UFPR, Praça Santos Andrade. Curitiba-PR. 2010. Fonte: Acervo de Alaor de Carvalho – Grupo Arte da Comédia.

Na Ilustração 4, o público sentou-se na escadaria, formando uma plateia condicionada pelo desenho de palco e pela construção do entorno. A Ilustração 2 e a Ilustração 4 representam espetáculos distintos, mas foram tiradas no mesmo local, a Praça Santos Andrade, localizada na cidade de Curitiba. Para cada situação, Roberto Innocente opta por um tipo de ocupação do espaço.

Entendemos que as materialidades que compõem a cena, incluindo o desenho do palco e as possibilidades geradas pelo entorno próximo, sugerem o ato de olhar e ser olhado, cabendo à trupe usar o local criativamente e habilmente a favor do público, e de seu trabalho de representação.

A escadaria do Prédio Histórico da UFPR já é um convite, com ou sem espetáculo, à acomodação de público. Podemos compará-la à plateia de um teatro tradicional, porém, a céu aberto. É um lugar estratégico na cidade, pela circulação intensa de público, e por ter à sua frente, uma área livre de *petit pavè* suficiente para receber shows, feiras, peças teatrais e demais manifestações públicas e culturais. Cada evento destes, altera, a seu modo, o estatuto do lugar.

Pensando no estatuto alterado de um lugar qualquer na rua, por tratar-se de um evento cênico, percebemos que o comportamento das pessoas muda. Se o sujeito está de passagem, comumente, desvia da cena (não atrapalhando a visão do público-plateia). Os que param para apreciar o evento, o fazem, provavelmente, porque algo chama a atenção. Situações de representação cênica, cujos objetos utilizados destoam dos objetos do entorno próximo, bem como os corpos dos atores

e atrizes configuram corporeidades distintas às do público passante, chamam a atenção.

Cristóvão Tezza (2008 apud NÚCLEO PAVANELLI, 2011, p.7) em seu livro “O *filho* eterno”, descreveu um momento de estranhamento na rua quando “operários intrigados diante daquelas duas figuras cabeludas, e malvestidas de uma forma diferente, perguntaram o que eles faziam na vida. ‘Teatro’, respondeu o amigo.”

No teatro, o cênico é composto por forma, cor, textura e escala *para a cena*. Em cena, cabem comportamentos, disposições temporais, corporais e objetos ligados ao mundo da representação, que diferem do mundo comum e cotidiano, apesar de, muitas vezes, usá-lo como matéria-prima.

Por meio da memória do público, da subjetividade dos sujeitos, de suas lembranças e registros, enfim, de seu repertório, que o teatro brinca. Numa ordem diversa à da vida cotidiana, o teatro distancia-se desta, mas paradoxalmente, possibilita a identificação e reflexão do público.

O teatro de rua, em seu estatuto de representação, trabalha com a inventividade tanto dos atores e atrizes, quanto do público, que entra em contato com o lúdico e pode criar outros sentidos para seu momento presente.

A Ilustração 4 refere-se ao espetáculo “Aconteceu no Brasil, enquanto o ônibus não vem”. Este espetáculo é uma sátira da realidade brasileira, e passa por temas ligados à escravidão, à relação patrão/empregado, ao machismo, à luta do brasileiro por sobrevivência, à questão indígena. Trabalha com personagens como o saci, o retirante nordestino, o coronel, o malandro carioca, a mulher, abordando sentimentos como a esperança, a ganância, a submissão, a pureza, a malandragem, a ambição, e outros.

“Este espetáculo desenvolve a trama divertida num contexto de crônica social possibilitando diversos níveis de leitura, independentemente da formação escolar ou cultural de quem o assiste” (ARTE DA COMÉDIA, 2012). Foi um espetáculo muito premiado em eventos teatrais, tanto em Curitiba (local de origem), como em todo o Brasil. Foi com esta apresentação que o grupo passou a ter reconhecimento, receber críticas e circular pelo território nacional, em grandes festivais.

Segundo Roberto Innocente (2012), diretor do grupo,

O palco do Aconteceu no Brasil, com sete atores na cena é dois metros... Dois metros e quarenta, por um metro. E cabem sete atores. Cabem e se movimentam lá em cima. Isso necessita uma precisão de movimentação que é base da Commedia Dell'Arte. Que é base da construção das personagens da Commedia Dell'Arte. (Roberto, 2012).

Uma peculiaridade deste espetáculo é realmente o tamanho do palco, característico, como disse Innocente (2012), da *Commedia Dell'Arte*. Espaço pequeno, onde sete atores e atrizes devem articular-se em cena. É um ambiente caótico, como são caóticas as performances deste gênero teatral. Mas um caos perfeitamente organizado, pois exige o controle de cada ator e atriz, sobre todas as suas ações, para resultar numa performance conjunta.

Num dos momentos em que estudamos o grupo, estavam desenvolvendo uma atividade - Ilustração 5 - que focava o processo de pesquisa e não uma apresentação teatral. Este processo tinha como objetivo a pesquisa para a compreensão do povo que circula na rua, e também a coleta de material, histórias, formas, corporeidades e temas vindos desta convivência com quem circula/habita a cidade.



Ilustração 5- Grupo Arte da Comédia na Rua Monsenhor Celso, na parte que liga o calçadão da Rua das Flores ou Rua XV de Novembro à Praça Tiradentes. Curitiba-PR. 2011. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.

Na Ilustração 5, temos o grupo de artistas já caracterizado com figurinos e adereços, no momento em que abaixam a máscara. Ato que, para os atores e atrizes, remete ao “entrar na personagem”. Neste encontro estive observando a trupe nos arredores da Praça Tiradentes, porém, o grupo de artistas também caminhou, nesta mesma intenção de pesquisa, por outras regiões e bairros da

cidade, não centrais. Os dados colhidos pelos artistas, não são, portanto, característicos de um tipo específico de bairro.

A proposta de pesquisa do grupo parece se justificar, uma vez que o teatro de rua pretende falar com pessoas da rua e na rua, e é nesta, que a trupe busca referenciais para trabalho e aprimoramento de conhecimentos acerca do cotidiano, necessidades e anseios das pessoas.

O Grupo Arte da Comédia, com esta atividade de pesquisa cênica que não prevê espaço fixo de atuação, acaba rompendo com delimitações espaciais trabalhadas pela trupe anteriormente, como o tapete circular no chão e o palco elevado. Assim, passam a ganhar um espaço mais amplo da cidade, no caso observado para esta pesquisa, a Praça Tiradentes e arredores.

3.2 COLETIVO BOATOCLANDESTINO: seu modo de tratar a questão opressor/oprimido

“[...] todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política” (BOAL, 2011, p.11).

A interlocução de pesquisa com o Coletivo BoatoClandestino foi sempre em grupo, com a presença de quase todos os integrantes. Uma postura de trabalho da trupe, que parece ser mantida em tudo que se relaciona ao Coletivo.

Os encontros foram realizados no espaço de trabalho locado pela trupe, o “Espaço Cultural Terreirão Mundaréu”; na rua, e na residência de Igor e de Karla, ator e atriz que integram o grupo. Também tivemos contato na apresentação de um seminário, ministrado pelos artistas do grupo, a meu convite, na disciplina Projeto de Montagem de Espetáculo, do Curso de Tecnologia em Produção Cênica, do Setor de Educação Profissional e Tecnológica da UFPR.

O Coletivo BoatoClandestino será olhado, nesta pesquisa, via seu trabalho com o espetáculo “Deus ajuda os bão”, que foi apresentado em diversos espaços públicos da cidade de Curitiba e em outros municípios paranaenses. Esta peça

motivou o grupo a formar-se e firmar-se como Coletivo desde 2009. Com Deus ajuda os bão, a trupe participou do Festival de Teatro de Curitiba nos anos 2010, 2011 e 2012, com “roupagens” diferentes, porém, sem alterar significativamente o texto/temática do espetáculo, que gira em torno de reflexões acerca de posturas que podem ser tomadas pelo ser humano como opressor e como oprimido. Relacionado a estes, Boal (2011) afirma que

Oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios. Quase não existem em estado puro, nem uns nem outros. Desde o início do meu trabalho com o Teatro do Oprimido fui levado, em muitas ocasiões, a trabalhar com opressores no meio dos oprimidos, e também com alguns oprimidos que oprimiam. (BOAL, 2011, p.23).

O espetáculo é resultado de uma livre adaptação do texto de Arnaldo Jabor, por Igor Schiavo, integrante do Coletivo. O texto original foi escrito na época em que Jabor era envolvido com os já extintos Centros Populares de Cultura (CPC's) da União Nacional de Estudantes (UNE). A história contada gira em torno da personagem “Formiguinho, honesto cidadão da favela” (COLETIVO BOATOCLANDESTINO, 2012) que

tem um objetivo na vida: colocar uma porta na sua casinha. Então ele procura caminhos que permitam ter sua portinha de forma politicamente correta e sem desobedecer as ordens superiores, normas e valores da sociedade em que vive. Nesta jornada Formiguinho descobre que para ter o que quer mesmo que seja uma portinha, é necessário ir “muito, muito longe”. O texto propõem uma serie de situações tragicômicas que vão acontecendo na trajetória de formiguinho, na busca de uma autorização para colocar sua porta. (COLETIVO BOATOCLANDESTINO, 2012).

Junto com Formiguinho, outras personagens interagem e contracenam na peça. São eles (as): o “Zé das Coisas”, vendedor ambulante, que carrega um carrinho de madeira cheio de coisas; as duas ajudantes do *Zé das Coisas*; “Morador 1” e “Morador 2” da comunidade, catadores de material reciclável (correspondentes ao “Favelado 1” e ao “Favelado 2” do texto de Jabor); “Sambinha”, músico e morador da comunidade; “Xixo”, traficante da comunidade e “Zoio”, seu segurança; “Doutor”, vereador eleito pela comunidade; o “Apresentador de programa de auditório”; a “Jornalista de telejornalismo”; “Aldira”, a telespectadora que assiste programa de televisão e “Débora”, irmã de Aldira, que assiste programa e jornal; o “Camponês”, trabalhador rural; o “Capanga”, trabalhador rural próximo ao Coronel; o “Coronel/Deputado”, que é dono das terras, da televisão e do jornal; a “Deputada”, que é oposição; “Obama”, presidente dos Estados Unidos e a “Tradutora Obama”,

funcionária do governo norte-americano; o “Artista“, que é músico de rua e o “Morador 3” da comunidade (NEVES, 2011).

Houve várias modificações de função dramática que não correspondem ao texto original. Algumas personagens mantiveram sua função, porém tiveram seu nome atualizado para um contexto mais contemporâneo, por Igor Schiavo, livre adaptador do texto. Este, que sugere uma aproximação com MARTÍN-BARBERO (2004), no sentido de mostrar que “a libertação é problema do oprimido, que é nele que se encontram as chaves de sua libertação” (MARTÍN-BARBERO, 2004 p.76,).

A ficha técnica deste espetáculo consta no sítio virtual do grupo e é composta da seguinte forma: Texto: Arnaldo Jabor; Adaptação: Igor Schiavo; Direção: Karla Neves; Trilha original: Asaph Eleutério; Cenário: O grupo; Maquiagem: Karla Neves; Fotografia: Larissa Adamowisk; Produção: Valéria Zimermann; Elenco: Asaph Eleutério, Igor Schiavo, Jeferson Walaszek, Juliana Leitoles, Valéria Zimermann (COLETIVO BOATOCLANDESTINO, 2012).

O trabalho de composição do espetáculo Deus ajuda os pão - Ilustração 6 - mostra a madeira sem pintura: caixas e o carrinho do Zé das Coisa; a juta: no assento dos banquinhos e sob os mesmos; a corda no chão; as botinas de couro pretas, e os pontos vermelhos que aparecem em alguns adereços, e são colocados em arranjo com as cores de fundo, branco, bege e azul.



Ilustração 6- Coletivo BoatoClandestino em apresentação na Praça da Espanha, durante um projeto ligado ao SESC-PR. Curitiba-PR. 2012. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.

Os materiais de origem natural como a madeira e a juta, os utensílios com aparência de gastos pelo uso, assim como os figurinos o são, remetem às materialidades exploradas por Brecht em seus espetáculos, como relata Fausto Viana (2010) referindo-se à cena Brechtiniana:

As opções de tecido recaem sempre sobre tecidos naturais ou material natural – o linho, o algodão puro, o couro [...] Na montagem de Die Mutter, eles decidiram usar em primeiro lugar roupas velhas, usadas, que já trariam em si uma história. Não deu certo. Assim, Neher mandou fazer as roupas e elas passaram por um processo de envelhecimento [...] Os cerzidos eram deixados à mostra. Os macacões novos que eles conseguiram, precisaram ser desbotados... (VIANA, 2010, p.197-198).

O encenador Bertolt Brecht é referência presente no trabalho estético e ético da trupe, juntamente com Augusto Boal e outros. Sobre o “pensamento estético” e a “concreção artística” diz Boal (2009): “Nossas opções teóricas e nossas ações concretas devem surgir não porque somos artistas, mas porque somos cidadãos”. (BOAL, 2009, p.95).

Apesar do peso, no sentido de crítica social, que o texto Deus ajuda os bão carrega, o cuidado com a *forma* de expor o pensamento por meio das materialidades constituídas pelos adereços, figurino, maquiagem e cenário como um todo, é tão relevante para a trupe, quanto o texto escrito.

Isto é estrategicamente pensado pelos (as) integrantes do Coletivo. Eles (as) sabem, por vivências em festivais de teatro, que se não tiverem uma *forma* interessante de apresentar o espetáculo, as pessoas podem não querer ouvir o que eles têm a dizer. Então, trabalham a maquiagem de modo que chame a atenção visualmente, deslocando a feição facial dos atores e atrizes para o mundo da representação; montam o cenário deixando explícito o caráter cênico do acontecimento na rua, chamando desta maneira, o público.

Para o Coletivo é ideal que todos (as) tenham a oportunidade de vivenciar o espetáculo, e não apenas aqueles sujeitos que se identificam com o tema proposto a ser trabalhado por eles (as), o tema da opressão.

A trupe, em cena, faz com que os objetos do nosso cotidiano comum adquiram outras dimensões de uso e significações. Assim como o corpo, que se movimenta marcadamente, na triangulação ensaiada pelos atores, para atuação na rua - de modo que um ator (atriz) não encubra a ação de seu companheiro (a) de trabalho, em cena.

Os artistas do Coletivo BoatoClandestino trabalham a voz, de maneira que consigam força, potência, suficientes para vencer os sons da cidade ao redor. A voz de cada ator e atriz deve ser ouvida pelo público, que, como mostra a Ilustração 6, pode encontrar-se tanto perto, quanto longe da área de cena.

4 A TECNOLOGIA NO TEATRO DE RUA

Dá-se, então, o que ocorre no mundo da tecnologia, que conhece sua própria lei imanente a que se submete em seu impetuoso e irrestrito desenvolvimento, não obstante já há tempo tenha se furtado à tarefa de compreender a finalidade cultural desse desenvolvimento, e acabe contribuindo para piorar notavelmente as coisas em vez de melhorá-las; assim, com base nas suas leis internas, aperfeiçoam-se instrumentos que, como resultado, se transformam de meio de defesa racional em uma força terrificante, letal e destrutiva. **É aterrorizante tudo que é tecnológico, quando abstraído da unidade singular do existir de cada um** e deixando entregue à vontade da lei imanente de seu desenvolvimento; ele pode repentinamente irromper nesta unidade singular da vida de cada um como força irresponsável, deletéria e devastante. (BAKHTIN, 2010, p.49-50 grifos nosso).

A palavra tecnologia, por si e só, já parece estar *plugada*, por pinos metálicos que ligam-se a cabos elétricos, ou, *linkada* ao mundo digital, à rede de comunicações em escala mundial, cujos acessos se dão pelo acionamento de botões. Estes, com os quais nos relacionamos, muitas vezes, irresponsavelmente, por ignorar os processos e caminhos percorridos desde que os acionamos, e os mesmos nos dão resultados imediatos. Os nossos estudos acerca da tecnologia, têm enfoque CTS, portanto, não vão de encontro a esta ideia do que vem a ser tecnologia.

Não há idéia mais provocante nas controvérsias sobre tecnologia e sociedade do que a noção de que **as coisas técnicas têm qualidades políticas**. Em questão está a alegação de que máquinas, estruturas e sistemas da moderna cultura material podem ser precisamente julgados não apenas pela sua contribuição à eficiência e produtividade e pelos seus efeitos colaterais ambientais, positivos e negativos, mas também pelos modos pelos quais eles podem incorporar formas específicas de poder e autoridade. (WINNER, 1986, não paginado, grifo nosso).

Ao contrário de narrarmos mais alguns aspectos “da moderna cultura material” (WINNER, 1986, não paginado), no que diz respeito à tecnologia teatral, optamos por tratar da tecnologia do teatro de rua, que aparece desvinculada de institutos e associações que versam acerca da tecnologia teatral, como veremos a seguir.

“No dia 6 de abril de 2009, no Teatro do Ator, na Praça Roosevelt, em São Paulo foi criado oficialmente o Instituto Brasileiro de Tecnologia Teatral – IBTT” (INSTITUTO BRASILEIRO DE TECNOLOGIA TEATRAL, 2012). A criação do IBTT está intimamente ligada aos profissionais da área de iluminação cênica, que desde

2004 trabalham na formação de grupos de estudos na área cênica, promovem encontros para falar de iluminação cênica, organizam seminários em festivais de teatro para falar sobre a prática cênica, e são, da classe artística teatral, o grupo de técnicos mais organizado, atualmente, no Brasil.

Ao abrirmos a página principal do sítio virtual do IBTT, aparece uma planta baixa onde podemos identificar estruturas metálicas, que podem ser montadas em palcos, para permitir a passagem de cabos elétricos, pendurar refletores, e demais equipamentos de iluminação (Anexo D). Esta imagem é representativa da trajetória de construção do IBTT, e também, daquilo que pode ser entendido, em âmbito nacional, como tecnologia teatral.

Outra entidade representativa no que se refere ao assunto tecnologia teatral, e está legalmente constituída, é a Associação Brasileira de Iluminação Cênica (Abric), cuja sede está localizada em São Paulo e tem por finalidade:

Art. 3º. A ABrIC tem as seguintes finalidades:

- a) promover o estudo da iluminação visando ao desenvolvimento técnico e artístico da iluminação cênica brasileira;
- b) realizar pesquisas, publicações, debates, palestras, seminários, cursos, simpósios, congressos, eventos e correlatos, visando à consecução dos seus objetivos sociais;
- c) coletar e repassar informações sobre padrões tecnológicos, visando estabelecer normas técnicas para a iluminação cênica brasileira;
- d) promover e manter intercâmbio informativo com outras associações e entidades afins, podendo delas participar ou promover atividades conjuntas;
- e) constituir Comissões ou Grupos de Trabalho, para discussão e aprofundamento de assuntos pertinentes aos objetivos sociais da Associação.
- f) criar e manter Acervo Técnico e Literário pertinente à iluminação cênica.
- g) criar, manter e promover integração de seus associados e interessados através de Plenária virtual. (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ILUMINAÇÃO CÊNICA, 2012).

Por meio do sítio virtual da Abric podemos ter acesso a informações sobre a Organização Internacional de Cenógrafos, Técnicos e Arquitetos de Teatro do Brasil (Oistat Br). Esta entidade funciona como cooperativa, em âmbito internacional (Oistat), e é ligada à Unesco. A Abric, segundo informações colhidas no sítio virtual do IBTT, nasceu do desdobramento de ações do mesmo grupo de profissionais ligados à área de iluminação cênica. Profissionais que tem o trabalho técnico e criativo, certamente vinculado a cabines de comando de luz e som, com acesso às aparelhagens cênicas.

No ano passado, 2011, aconteceu a sétima edição do Encontro Internacional de Tecnologia Teatral, o “VII Manhãs Iluminadas”, organizado pela Abric, núcleo

paranaense, e pela Oistat, núcleo brasileiro. O título do evento carrega consigo a característica “da luz”, porém, nas últimas edições, o evento tem aberto os ciclos de debates para além da área técnica da iluminação cênica.

Na última edição do evento, Roberto Innocente, diretor de um dos grupos de teatro de rua pesquisado por nós, foi um dos palestrantes. Porém, dedicou boa parte de seu tempo de palestra, para falar sobre a arte da iluminação cênica, e, quando se referiu à tecnologia, foi no sentido de comentar sobre os recursos tecnológicos para fins instrumentais.

No IV Simpósio de Tecnologia e Sociedade (IV TECSOC), promovido pelo PPGTE, participamos com a comunicação desta pesquisa, no Grupo de Trabalho (GT) denominado Arte, Tecnologia e Sociedade. Dentre os vinte e dois trabalhos apresentados neste GT, apenas dois versavam acerca da tecnologia teatral/cênica.

O primeiro, intitulado “Espectáculo de Tecnologia Cênica: mediações tecnológicas entre espectador e cena”, apresentado pelo Prof. Dr. José Sávio Oliveira de Araújo, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que trabalhou a noção de aula espetáculo, esta, um experimento que consistia em explicar todos os dispositivos tecnológicos e arranjos utilizados na apresentação de uma cena, explicitando a relação interdisciplinar existente na construção técnica da cena.

O segundo, foi a comunicação da nossa pesquisa, que propunha um olhar para a tecnologia, entre outros. O “entre outros” explicava-se por não ligar a tecnologia teatral, aos equipamentos utilizados para a fabricação da cena no palco, que produzem os efeitos de luz, som e imagem da cena. Tínhamos, desde então, como objeto gerador de reflexões, o teatro de rua, que em geral, afasta-se da noção de cena produzida por efeitos especiais, desenhos de luz, emissão de sons digitalizados e movimentação automatizada de cenários. Todos estes efeitos, proporcionados pela estrutura do espaço teatral fechado, ou ainda, por um carregamento de equipamentos, que transferem a realidade do palco do teatro fechado para área externa.

Qual seriam então, as relações possíveis para falar de tecnologia, na realidade do teatro de rua, como princípio reflexivo?

Falar de tecnologia *no* teatro de rua, esboça outros sentidos, diferentes da “forma tradicional de entendimento conceitual da ciência e da tecnologia como atividades autônomas, neutras e benfeitoras da humanidade, cujas raízes estão firmemente fincadas no século XIX” (LINSINGEN, 2007, não paginado). Diferente

também do pensar a tecnologia como artefato tecnológico, de caráter instrumental, pois, mesmo utilizado para fins artísticos, os artefatos caracterizam-se ainda, como instrumentos.

A partir deste capítulo, nos aprofundaremos no estudo do Coletivo BoatoClandestino e do Grupo Arte da Comédia, pensando a *tecnologia* como meio de ação, que liga processos e modos de fazer a pessoas.

Cada trupe pesquisada tem como característica comum, apresentar-se no espaço da rua, porém, cada uma busca desenvolver suas atividades para este fim, em locais e de modos diferentes. Percebemos pelas vozes do Coletivo e pela voz de Roberto Innocente, idealizador do Grupo Arte da Comédia, que nenhuma das duas trupes se considera um grupo “de” teatro de rua, mas sim, artistas, fazedores de arte que usam o teatro como linguagem, e tem a rua como um lugar democrático de trocas possíveis. Ambos veem o “apresentar-se na rua” como um ato político, que os (as) aproxima das pessoas. Pessoas de diferentes lugares e que estão ali, na rua, por diferentes motivos.

4.1 A TECNOLOGIA DO COLETIVO BOATOCLANDESTINO: diálogos e criação em roda

Este não é um tema de teatro: é um dever de cidadania! (BOAL, 2011, p.28, grifo do autor).

O Coletivo BoatoClandestino é uma composição única de dois grupos anteriores, nascidos na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), para a montagem de “Deus Ajuda os Bão”, que acabaram permanecendo unidos após o trabalho com esta peça. A identificação surgiu por ambos terem a vontade de montar um espetáculo de rua, trabalharem com o tema da opressão, além de terem opções estéticas muito parecidas.

O Coletivo é atualmente composto por sete integrantes, sendo quatro mulheres e três homens. Seis deles (as) possuem formação em artes cênicas e um é músico. Alguns integrantes do grupo atuam profissionalmente como professores (as) de arte em escolas públicas municipais, e também no ensino à distância. Os

integrantes estendem seus trabalhos com parcerias diversas, como: Organizações Não-Governamentais (ONGs) e universidades.

Os grupos anteriores eram a “Trupe Clandestino” e o “Grupo Boato”. Este, composto pelas atrizes Juliana, Karla e Valéria, que estudaram juntas e no último ano resolveram “montar uma peça que falava sobre o abuso de alguma forma, sobre originalidade [...] mas principalmente sobre a opressão contra mulher” (Valéria, 2012). Segundo Juliana (2012), a peça que fez nascer o Grupo Boato chamava-se “Uma história não desaparece”. Nesta, as atrizes já contavam com o apoio do músico Asaph, que atualmente trabalha com a criação musical do Coletivo BoatoClandestino. Karla (2012) comenta que “a gente se reuniu a primeira vez em 2007, a primeira apresentação foi em 2007, a segunda versão em 2008, e daí nisso a gente já ficou com o grupo”.

A Trupe Clandestino era composta também pela atriz Karla, juntamente com os atores Igor e Jeferson. Igor (2012) nos conta que

A Trupe Clandestino foi fundada em 2004, a gente era estudante da FAP, de licenciatura¹¹, a gente se juntou porque a gente tava a fim de fazer textos nossos, e a gente tava, encontrando uma dificuldade muito grande, é... de conseguir direitos autorais de outros textos e tal, e a gente queria falar algumas coisas que os textos que a gente tinha disponível não estavam falando [...] a gente se juntou e começou a estudar várias coisas [...] a gente começa a trabalhar espetáculos pra falar sobre ditadura, pra falar sobre temas políticos que, é um tema que se manteve na nossa linha até hoje. (Igor, 2012).

Os integrantes do Coletivo, desde suas formações de grupo anteriores, tinham a vontade de trazer, por meio de sua arte, realidades sociais de opressão, à luz. Igor (2012) ainda enuncia um fator importante, que comumente dificulta a vida de grupos de teatro, que é a questão dos direitos autorais dos textos “disponíveis para consumo”.

No início da vida em grupo, na medida em que se busca fazer teatro dentro de um *processo colaborativo* (Fischer, 2003), pode acontecer de atores e atrizes não terem verba suficiente para pagar pelo uso dos textos em apresentações públicas. Isto acaba sendo um motivo que impulsiona os grupos a escreverem seus próprios textos ou fazerem livres adaptações, crescendo à vontade de dizer, o que se quer dizer.

¹¹ Licenciatura em Artes Cênicas.

Há uma produção de textos fabricada para que seja consumida, reproduzida legalmente em outras linguagens, mas, há também aquilo que se fabrica a partir destas, cuja poética, invenção, pode não aparecer oficialmente.

A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção, qualificada de “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem dominante. (CERTEAU, 2009, p.39, grifos do autor).

As atividades de ensaio do *BoatoClandestino* já aconteceram em garagens emprestadas de amigos, na sala da residência dos integrantes do grupo, e demais locais improvisados. Atualmente, o espaço de trabalho deste grupo é o “Espaço Cultural Terreirão do Mundaréu”, locado de um grupo artístico, que se propõem a colaborar com atividades artísticas em geral. Com relação aos ensaios do grupo, e modos de proceder, Juliana (2012) percebe uma evolução, no sentido de que o grupo conseguiu aumentar a quantidade de encontros para ensaio.

Na verdade, a gente tá evoluindo nesse sentido também, né. Então, quando a gente começou, a gente se encontrava com certa frequência, no segundo ano, a gente se encontrava com bem mais frequência, daí já com oficinas, a gente já... ah, A Karla propõe um exercício hoje, amanhã o Asaph propõe... Então a gente vai... trazendo também, porque a gente também é professor, a gente também consegue propor coisas pro grupo... (Juliana, 2012).

Ainda com relação aos ensaios, desde que formaram o Coletivo, Karla (2012) relata que o empenho para trabalhar juntos é grande, incluindo a necessidade que cada um tem, de administrar sua vida em consonância com a vida do grupo. Parte do trabalhar em grupo acaba sendo uma tentativa de combinar vidas com responsabilidades distintas e responsabilidades comuns.

2009 inteiro praticamente, a gente ficou na criação e na montagem da peça. Então a gente tinha... algumas semanas a gente fazia tipo 5 dias de ensaio, daí às vezes a gente conseguia se encontrar uma vez por semana; teve alguns meses que a gente não se encontrou, e depois a gente foi fazendo uma... tentando criar uma rotina de ter dias de ensaio. E foi é... difícil, por causa de horários, de tempo, de pensamento – no momento diferente, né... E em 2010 a gente já, pelo... principalmente pelo... projeto ter sido aprovado pelo CINFOP¹², a gente conseguiu pagar um espaço pra ensaiar. Então a gente conseguia pelo menos ter um dia num espaço, pra gente poder ensaiar, que é o Terreirão. Então a nossa segunda era fixo, toda segunda das nove as duas era ensaio fixo, e a gente ia alternando entre quinta, quarta à noite, tentando pegar um sábado ou no domingo, um dia pra, pra

¹² CINFOP: Centro Interdisciplinar de Formação Continuada de Professores, projeto que o Coletivo BoatoClandestino participou em parceria com a Universidade Federal do Paraná, no ano de 2011.

ensaiar. Mas especificamente ficava mais na segunda e na quinta a noite. [...] Já pra 2011, pro final, pra agora, a gente já conseguiu se organizar, que esse ano a gente quer se encontrar na segunda e três noites, até porque a gente quer fazer mais trabalhos. A gente quer continuar com o Deus, a gente quer fazer mais uma peça de rua, a gente quer fazer performance, então a gente precisa, mesmo que todos não possam tar num determinado horário, que dois, três possam se encontrar pra, pra ta fazendo aquele projeto, desenvolvendo... Então esse ano a gente quer ficar com três noites, e a segunda. Quer não! A gente conseguiu isso. A gente conseguiu! (Karla, 2012).

Com relação à dinâmica dos ensaios, Karla (2012) nos conta que, desde que começaram a ensaiar a peça Deus ajuda os bão, ficou sob sua responsabilidade a preparação dos ensaios pra peça, trabalho de aquecimento, escolha de jogo¹³. Mas agora, estão num processo onde cada um assume uma tarefa, por meio de oficinas, conforme já comentado por Juliana (2012).

Desde que a gente é... começou, é... a ensaiar o Deus, ficou meio por minha conta assim... Pros ensaios para a peça, assim. Tanto de aquecimento, de escolha de jogo, de tudo, ficou, é... E daí do ano passado pra agora a gente começou, através da oficina dividir, alguém pode ver corpo, alguém pode pesquisar mais isso, pra ta trazendo. E reunião de produção, geralmente a gente se reúne em casa, pra não usar o tempo que a gente tem de espaço, que a gente acaba pagando e faz a reunião de produção lá. Hoje, quinta-feira (geralmente era quinta-feira a noite), vamo se reunir que tem que mandar projeto pro Festival, tem que ler tal coisa, vamo lê tal coisa, vamo lê tal texto, vamo fazer... (Karla, 2012).

Agora isso, acho que isso vai melhorar um pouco, porque a gente ta com o espaço mais dias, né. (Valéria, 2012).

A gente pode fazer tudo isso lá. (Juliana, 2012).

É, a gente vai ter mais tempo de ensaio dentro de um espaço. (Valéria, 2012).

É, porque a gente cansa de ensaiar aqui na sala, na sala da Valéria... (Karla, 2012).

O espaço alugado pelo grupo para desenvolvimento de atividades de jogo e ensaio, não era o espaço destinado primordialmente a atividades administrativas e burocráticas. Estas, o grupo se dispunha a fazer em casa, espaço menos apropriado aos ensaios, mas que, não por isso, deixavam de fazê-los também em casa. Atualmente, como disseram Valéria e Juliana (2012), pelo número de dias em que o centro cultural está disponível para o grupo, poderão trabalhar as funções administrativas no próprio espaço, caracterizando-o mais ainda como o *espaço de trabalho do grupo*.

Podemos perceber pelas falas das atrizes da trupe, o quanto *ter* o espaço de trabalho para o grupo foi uma conquista importante. “A gente conseguiu isso. A

¹³ Geralmente no jogo são trabalhadas técnicas de relação com o outro ou com algum objeto, é aguçada a percepção, a concentração, numa espécie de ativação da sensibilidade mental e corpórea.

gente conseguiu!” (Karla, 2012). E ainda, o quanto é importante para o grupo, desenvolver e centralizar suas atividades de trabalho em lugar apropriado. “Agora isso, acho que isso vai melhorar um pouco, porque a gente tá com o espaço mais dias, né.” (Valéria, 2012); “A gente pode fazer tudo isso lá.” (Juliana, 2012) - Juliana e Valéria, referindo-se às atividades da trupe que desenvolviam improvisadamente em casa, e também aos ensaios, que exigem local apropriado, como um ambiente livre de mobiliários, para atividades de corpo que pedem mais espaço.

Dentro do ato de *ensaiar* desta trupe cabem outros tantos verbos: criar, experimentar, tocar, ouvir, exercitar, preparar, cantar, trocar, rir, refletir, superar, escrever, olhar, comer, falar, musicar, organizar, discordar e tantos outros, que se interrelacionam com o verbo ensaiar, compondo o trabalho artístico.

Antes dos atores passarem o texto da peça com os objetos e adereços do espetáculo, como se estivessem apresentando na rua, existe um preparo que varia conforme o dia. Em um dos encontros, por exemplo, a atriz Juliana assumiu a orientação do alongamento e aquecimento da musculatura do corpo dos atores. O grupo fez esta opção porque, antes de ser atriz, Juliana já desenvolvia atividades relacionadas ao trabalho de corpo, como atleta. Em seguida, a atriz Karla, que neste momento, ocupa o papel de diretora do espetáculo Deus ajuda os bão, seguiu aplicando um jogo de improvisação, onde os atores deveriam criar alguma situação performática com objetos que ela colocava no meio da roda, sem usar a comunicação verbal, apenas gestual - Ilustração 7. “É importante manter uma atmosfera criadora: todos estão criando, os que ensinam e os que aprendem. Todos devem inventar” (Boal, 2011, p.195).

Não era permitido usar o objeto de modo a remetê-lo à sua função original. Durante esta performance criativa, os outros integrantes tentavam adivinhar sobre o que se tratava a criação do colega. Neste jogo, não era importante o *ser* do objeto, mas a vontade do artista, que dava outra concretude, uma ideia teatral ao artefato.



Ilustração 7– Trabalho de improvisação com objetos na sala de ensaios. Curitiba, 2012. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.

Seguindo o trabalho de improvisação proposto pela atriz Karla, o músico Asaph, com seu violão, iniciou o trabalho vocal, novamente na conformação de roda, com cada integrante portando um instrumento, trabalhando em conjunto: voz e ritmo, mediados pelos artefatos musicais que também são utilizados pelos atores na peça Deus ajuda os bão.



Ilustração 8– Trabalho vocal “em roda” do Coletivo BoatoClandestino na sala de ensaios. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.

Observando a imagem da roda de trabalho vocal - Ilustração 8 - cujo coordenador da atividade é o músico Asaph, podemos perceber a diretora Karla em uma posição enunciativa diferente do restante do grupo, pois, enquanto este trabalha voz, aquela, toma nota de detalhes a serem comentados ou colocados em discussão posteriormente no Coletivo.

Olhando atentamente o ensaio, ela lembra de questões que precisam ser resolvidas, materiais que precisam ser comprados ou adereços que precisam ser confeccionados. Seu papel é também, durante o trabalho da trupe, trazer configurações espaciais que foram definidas por funcionarem melhor, e que, por ventura, o grupo tenha esquecido no ato do exercício de reprodução das cenas.

Podemos dizer que a relação dos artistas do Coletivo BoatoClandestino é permeada pelo diálogo sensível, e pela relação em um ambiente que abriga conversas em roda. Isso não implica a igualdade de posições enunciativas durante o processo de trabalho, pois como vimos, existem coordenadores de atividades de grupo, que assumem tarefas de acordo com suas competências pessoais e afinidades, e ainda, a figura da diretora com um “olhar externo, que ‘auxilia’ a criação”. (GONÇALVES, 2011 p. 132-145).

O respeito às criações do grupo, contudo, não significa que o coordenador não possa intervir e sugerir outro rumo quando achar necessário. O importante é que se mantenha sempre a tensão necessária entre liberdade de criação e interferência crítica do coordenador do processo, numa relação em que os dois pólos são fundamentais. (DESGRANGES, 2006 apud GONÇALVES, 2011, p. 142).

Não há a ausência de conflito no grupo, e o mesmo, faz parte das interações entre os (as) artistas. Cada integrante faz questão de ouvir as outras vozes do Coletivo. Trabalham procurando respeitar igualmente uns aos outros, não necessariamente aderindo à opinião alheia. Esta, pode ser experimentada, negociada, até que cheguem a um acordo de melhor opção. O grupo afirma que esta postura é ideológica e enriquece as produções do grupo.

As funções existentes dentro da trupe são divididas de acordo com a responsabilidade que cada um (a) tem de assumir tarefas. São os próprios atores, atrizes e músico, que, voluntariamente, desenvolvem atividades para o pleno funcionamento do grupo. Não são contratados especialistas como: encenadores, figurinistas, cenógrafos, produtores.

O teatro de criação coletiva não se traduz pela produção artística de expressão de um único indivíduo, [...] mas é resultado da autoria e contribuição de todos os integrantes de um núcleo. Nesse sentido, rompem-se as fronteiras que demarcam uma produção cênica, em favor da produção igualitária de acordo com um projeto e interesse comum. A suposta hierarquia teatral é apaziguada, ao propor a descentralização autoral e ruptura da liderança impositiva. (FISCHER, 2003, p.14).

A ideia do grupo é que se tenha um rodízio de funções entre eles (as). Segundo o Coletivo, o papel de direção não ficará sempre a cargo da atriz Karla. Em contrapartida, a ideia é também, de que a pessoa que se interessa pelas atividades físicas se dedique a este saber, para transmiti-lo ao grupo e coordenar a atividade nos ensaios, aprimorando, desta forma, o preparo dos artistas, numa troca constante de saberes, produzindo conhecimento coletivo e compartilhado; “nota-se que o procedimento de criação coletiva não encerra um modelo fixo de produção teatral” (FISCHER, 2003, p.15) e se aproxima do segundo modelo¹⁴ de procedimento de criação coletiva apontado por Stela Fischer (2003):

[...] na qual se estabelece, “um coletivo em processo de criação, do texto ou do espetáculo, ou de ambos, significa uma participação essencial e íntegra de todos, mas permanecem como coordenadores ou organizadores desta vontade coletiva, figuras que assumem tarefas de ‘autor’ ou ‘diretor’”¹⁵. Ou seja, essa segunda forma de criação pressupõe o avanço do conceito democrático do coletivo, sem abolir a delegação de responsáveis pela coordenação de determinados setores. Conserva-se a divisão de tarefas, estabelecida de acordo com a especialização e, também, o interesse e habilidade dos integrantes, que podem sugerir soluções nos diferentes campos. [...] Essa forma de criação é a que mais se aproxima do *processo colaborativo* proposto pelas companhias teatrais atuais. (FISCHER, 2003, p.16, grifos da autora).

No trabalho de observação do grupo, diferenças individuais foram bem marcadas em colocações dos próprios integrantes acerca da “eficiência” de cada um deles dentro do Coletivo. A atriz Juliana é mais cuidadosa com questões relacionadas a horários e cobra a pontualidade do grupo. O ator Igor estabeleceu uma relação com a parte de sistematização de documentos e escrita de textos, tanto adaptação de textos de peça teatral, como a escrita de projetos para pleitear verba pública, que pague o desenvolvimento das atividades artísticas. O Asaph, por ter feito sua graduação em Música, é autor das músicas do espetáculo, além de ser responsável por cuidar do trabalho vocal dos atores, e assim por diante.

¹⁴ O primeiro modelo indica um procedimento mais próximo do anarquismo, sem autores, diretores.

¹⁵ PEIXOTO, Fernando. “Dramaturgia & Grupo”. *Máscara Revista de Teatro*, Ribeirão Preto, SP, ano 2, n. 2, p. 4, 1993.



Ilustração 9– Fachada do Terreirão Mundaréu, onde o Coletivo BoatoClandestino, atualmente ensaia. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Leandro Delmonico.

A Ilustração 9 mostra a fachada do local de trabalho do Coletivo. Entrando no terreno, do lado esquerdo, existe uma casa de madeira, construção bem típica de décadas passadas na cidade de Curitiba. Do outro lado, há uma área gramada e, aos fundos, um barracão e uma sala para ensaios. Entre a casa de madeira e a sala de ensaios dos fundos existe uma árvore, e embaixo desta, aconteceu o nosso primeiro encontro em roda, para falar da presente pesquisa.

O Coletivo me esperou para o primeiro encontro, debaixo da árvore, com uma caneca de café com leite que passava de mão em mão, enquanto conversávamos. Esta cena remete ao compartilhar, e é característica deste grupo de teatro. A configuração de roda de conversa esboça um tipo de escuta sensível do outro, e se repetiu em todos os encontros que tive com o grupo, tanto nos ensaios, quanto na entrevista coletiva e seminário ministrado pelos artistas da trupe.

Devido à garoa fina que aumentou de intensidade, nos encaminhamos para o interior da sala de ensaios, onde os atores trabalharam as músicas do espetáculo Deus ajuda os bão, acompanhados por violão e demais instrumentos de percussão que também são utilizados na apresentação da peça.



Ilustração 10– Interior da sala onde atualmente, o Coletivo BoatoClandestino ensaia. Curitiba, 2011. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.

A Ilustração 10 foi tirada em nosso primeiro encontro, onde me apresentei ao grupo e também a intenção de pesquisa foi colocada. A cadeira vazia na roda era a minha e estou presente também, no enquadramento dado à imagem técnica captada, na intenção de mostrar o ambiente do grupo, como espaço praticado.

Em outra ocasião de encontro, um dia antes de uma apresentação na Praça Espanha, Curitiba-PR, para se aproximar do efeito que teria a voz do grupo na rua, eles (as) saíram da sala de ensaio para o gramado a céu aberto - Ilustração 11; testaram a voz, que foi projetada de modo diferente do que se projeta entre paredes e sob um teto. Logo, vemos a importância da estrutura destinada aos ensaios proporcionar possibilidades de ambiente interno e ambiente externo, para artistas que se apresentam na rua.

Na Ilustração 11, figura do lado direito, os (as) artistas estavam fazendo uma experimentação para simular o começo do espetáculo cantado, onde cada um (a) viria de um canto da praça, bem distantes da área de cena. Deste modo, interagiriam com o público, chamando as pessoas para o espetáculo, e criando outro grau de intimidade com a plateia. Após, chegariam ao ponto de encontro, área cênica marcada pelo círculo e caixas no chão.

Esta experimentação gerou controvérsias, pois o grupo, em geral, sentiu-se à vontade para improvisar junto ao público, mas um dos atores não. Então, aconteceu uma negociação entre os artistas e a experiência foi posta em prática na praça.



Ilustração 11– O Coletivo BoatoClandestino experimentando configurações espaciais e projeção vocal em área externa. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.

Na Ilustração 11, figura do lado esquerdo, podemos observar a atriz Karla, diretora do espetáculo, e a roda na qual estão os atores, atrizes e músico ensaiando a peça. O Coletivo BoatoClandestino estabelece relações muito similares às do *processo colaborativo* estudado por Fischer (2003). A forma de exercer suas atividades de trabalho é apropriada dos anos 60 e 70, quando o ato de criação coletiva acaba por dissolver relações marcadamente hierárquicas dentro do grupo, dialogando também, com um formato de teatro em que a presença/existência do diretor é admitida, identidade característica, segundo Fischer (2003), do teatro brasileiro dos anos 90.

Equivale dizer que, sob influência dos movimentos teatrais das décadas anteriores, o processo colaborativo é um desdobramento da criação coletiva dos anos 70, em interação com a tendência de teatro de diretor, expressão autoral dos anos 80.

Notamos, a necessidade de criar uma nova terminologia que defina a prática em grupo, não associada ao termo criação coletiva, devido a uma série de preconceitos e estigmas ligados ao termo que caracteriza um momento específico da história do teatro. Tido como um conceito recente no âmbito da atividade teatral brasileira, a originalidade do *processo colaborativo* encontra-se no compromisso com a pesquisa de linguagem, na continuidade de trabalhos em equipe, na reflexão e sistematização de seus procedimentos, na iniciativa de uma produção dramatúrgica nacional e na implementação de melhores condições e subsídios para uma política cultural brasileira. Dessa forma, torna-se uma tendência que emerge com vigor e que podemos considerar como uma categoria e identidade do teatro nacional dos anos 90. (FISCHER, 2003, p.198, grifos da autora).

Para o Coletivo, desenvolver trabalhos e discutir questões, criar, em uma roda de pessoas é um ato político. Carrega consigo, ideais de convivência e a possibilidade da troca de experiências e opiniões, mediadas por uma conformação de pessoas que se olham e interagem “de frente” uns (as) para os outros (as).

Em uma roda de conversas desta trupe, enunciados ambientam o diálogo que acontece sem ares de imposição e com respostas imediatas de intervenção,

seja por meio da palavra falada, ou pelo corpo e face que se retraem em contradição ao que foi colocado.

Nessas rodas foi possível observar como, em um grupo de pessoas que compartilham desejos, os mesmos, não compartilham modos de ser. E este parece ser um motivo real para a possibilidade de interação entre sujeitos que operam ações dialógicas não-autoritárias de convivência e trabalho.

A *heteroglossia*, concepção de linguagem que Bakhtin faz emergir em sua teoria do romance, sinaliza sua realidade também na forma como o Coletivo BoatoClandestino trabalha: “uma realidade que congrega múltiplas e heterogêneas línguas sociais”, que são postas em “interrelações num todo artístico” (FARACO, p.49, 2010). A heteroglossia refere-se “aos múltiplos e heterogêneos dizeres sociais orquestrados na obra” (FARACO, 2010, p.50).

Em meio à diversidade de pessoas e vozes, cada qual com “determinada interpretação do mundo” (Faraco, 2010, p.49), ideias e potencialidades individuais surgiram e compuseram criativamente as atividades desenvolvidas pelo Coletivo.

GONÇALVES (2011, p.61), concorda com Faraco (2009, p.58) que, o relevante, quando pensamos em *heteroglossia dialogizada*, é observar como se dá o encontro das diferentes vozes e como se relacionam de modo a perceber os entrecruzamentos e a formação de outras vozes.

Para Bakhtin, importa menos a heteroglossia como tal e mais a dialogização das vozes sociais, isto é, o encontro sociocultural dessas vozes e a dinâmica que aí se estabelece: elas vão se apoiar mutuamente, se interiluminar, se contrapor parcial ou totalmente, se diluir em outras, se parodiar, se arremedar, polemizar velada ou explicitamente e assim por diante (FARACO, 2009 apud GONÇALVES, 2011, p.60).

Ainda segundo Gonçalves (2011), podemos pensar a heteroglossia dialogizada em duas direções¹⁶, “a primeira delas está na possibilidade de que esta aconteça em meio aos diálogos, questionamentos, estudos, discussões. A segunda está nos próprios enunciados, no seu direcionamento [...]” (GONÇALVES, 2011, p.61). Ora por uma, ora por outra direção, caminharemos para compreender as relações e interações do Coletivo BoatoClandestino.

¹⁶ “A segunda está nos próprios enunciados, no seu direcionamento à academia, nos quais a voz da autoridade docente aparece escamoteada entre as palavras escolhidas pelos sujeitos ao escrever sobre a interferências dos professores nos seus processos criativos”. (GONÇALVES, 2011, p.61). Quando Gonçalves faz estas afirmações está se referindo a memoriais de formação em teatro, escritos por estudantes, por meio dos quais, analisa o fazer cênico na universidade. Não se constitui, portanto, no mesmo tipo de material analisado por nós na presente pesquisa, porém, podemos usar as mesmas reflexões., direcionadas a outro tipo de estudo.

Relacionando o que os inspira, no trabalhar com teatro e *neste* grupo, os (as) artistas da trupe BoatoClandestino relatam suas diferenças, durante a entrevista coletiva. Nas vozes dos (as) artistas podemos perceber movimentos que sinalizam a consciência de si e do outro (a), numa relação constituída pela alteridade e pela “manifestação de pluralidade” (FARACO, 2010, p.152).

“A partir do corpo” – Juliana (2012) trabalha desde a construção de movimentos do próprio corpo, que se traduz em ferramenta criativa:

Eu funciono tudo a partir do corpo, né... Eles não, eles são mais de pensar, de racionalizar e tal. Eu não, eu crio a partir do corpo, né... Da necessidade [...] me inspira: o corpo, o movimento, a ação, o correr [...] na verdade eu já tenho um histórico, né. Fui atleta, daí optei pelo teatro e daí, daí na faculdade já... comecei um pouquinho de corpo, mas agora é que eu to mais pirando nisso assim, né [...] eu era corredora. Atletismo, eu era velocista [...] eu subo, eu desço, vou, volto [...] e eu adoro isso, isso que me faz me sentir mais feliz assim. (Juliana, 2012).

“A minha coisa é muito racional” - Igor (2012), enuncia em resposta ao colocado por Juliana e antecipando o enunciado do Jeferson:

Mas cada um tem um processo assim diferente mesmo, se você pegar, tipo a minha coisa é muito racional, então tipo eu tenho que pensar nas coisas antes de fazer, então jamais você vai ver eu improvisar alguma coisa na peça, se eu já não pensei nela antes de fazer. Mesmo que eu não tenha avisado ninguém, mas eu pensei antes de fazer. Então a minha criação sempre é... tipo, sempre eu penso antes de fazer. Tipo, eu por exemplo, tipo, vou pegar improvisação essas coisa eu me ferro. Improvisação mesmo, tipo você vai jogar ali essas coisas, pra mim é complicadíssimo. Pro Jé, por exemplo já é, já é mais na improvisação do que na teorização, pra mim, pra mim é sempre assim, tipo, eu vou ter que pensar no que eu vou fazer antes de fazer [...] então é assim, tipo, a galera improvisa as coisas durante a da peça, eu não. Tipo as minhas coisas são todas pensadas antes [...] e na improvisação também, quando começa a rolar um jogo de improvisação entre a gente, pra mim é sempre de eu ficar um tempo esperando, pra poder pensar, pra daí poder entrar. (Igor, 2012).

Diferente de Juliana e Igor, Jeferson (2012) coloca-se próximo à forma de trabalhar de Juliana, porém, num estado mais próximo ao estado de jogo:

Eu na verdade se eu racionalizar muito, eu... acabo perdendo a ideia. Eu acabo travando [...] você joga alguma coisa e vê o que que vem, né... (Jeferson, 2012).

Valéria (2012) aproxima-se de Igor quando diz trabalhar com processos mentais, porém, Igor trabalha o “racional”, de modo a organizar ideias e programar ações, já, Valéria, gosta de ficar pensando, criando cenas possíveis:

Pra mim, eu acho que, o que mais me inspira assim, é ideia, eu gosto de... as vezes até sou meio ruim pra prática assim. Porque eu tenho... eu gosto

de ficar pirando tipo, ai, eu to agora com uma ideia com o Jé, e a gente ta pirando numa ideia e eu fico pensando naquela ideia e fico... sabe também numa cena assim, por exemplo, nossa, que forma, que jeito, tanto que, com coreografia, eu e a Ju, a gente se dá muito bem de criação, assim, porque essa, acho que, a encenação assim, eu gosto de ver essa imagem e como que ela ficaria em tal lugar, sabe [...] e daí eu vejo isso muito assim, eu sempre tive uma... questão... brava, no sentido de ai, tem que ir pro corpo, vai ter que pular. Putz! Odeio pular [...] mas é pra pensar numa cena, é pra pensar prum projeto novo, eu adoro assim... ficar pirando, e quero saber as coisas, sabe... Acho que isso me inspira muito assim. Sabe, então, quando eu leio um negócio eu já fico pirando numa ideia, as vezes péssima, mas eu gosto de pirar nisso, assim. (Valéria, 2012).

Nas interações verbais construídas durante a entrevista, um (a) artista comentava sobre o outro (a), seja citando seu nome diretamente, seja se contrapondo à forma como o outro (a) se colocava, na intenção de explicar o que os inspirava no trabalho com este Coletivo.

O sujeito enuncia, antecipa as repostas do outro, responde, sempre a partir do seu lugar enunciativo. Sua identidade vai se construindo nas interações, por isso, o moldar-se é intrínseco às movimentações relacionais, às vezes sociais pelas quais o sujeito é constituído. (GONÇALVES, 2011, p.58,59)

Podemos perceber que, enquanto um integrante do grupo funciona via racionalização de ideias para posteriormente colocar em prática, outros (as) funcionam na experimentação e improvisado na descoberta a partir do próprio corpo em movimento. Para uma das integrantes, o prazeroso é fazer as trocas com outros (as) no mundo das ideias, muito mais do que praticá-las, onde o corpo terá que ser trabalhado, posto em ação. Para outro, o prazer é contracenar, é fazer relações e praticar o diálogo com o grupo:

A cena me inspira, de certa maneira assim, acho que a contra-cena me inspira muito. E no grupo eu gosto, gosto de contracenar com eles porque eu me sinto seguro pra contracenar, sabe... Tipo, é uma coisa que, que você coloca coisas, vem coisas pra você que você não tinha pensado [...] o que a gente troca em cena, eu acho que é bacana. Porque assim, é... eu já trabalhei com outros grupos, também, anteriormente e é difícil quando você pega um grupo que por exemplo você, você tem uma ideia, o cara tem outra ideia e daí cada um fica defendendo a sua ideia, e brincando com a sua ideia e na hora de contracenar, de colocar essas coisas em relação elas não conversam, sabe... Não há um diálogo, assim. E acho que no nosso grupo rola muito bem isso, assim. Tipo, o que você não pensou, de repente o outro pensou e você utiliza ou você dá uma ideia pro outro. Acho que a troca, acho que é a parte mais bacana assim. (Jeferson, 2012).

Na continuidade das falas dos (as) artistas, a existência dos sujeitos efetivada na relação com o outro (a) é reforçada. Conforme sintetizou Faraco (2008, p.17): “Viver é agir e agir em relação ao que não é o eu, isto é, o outro”.

A possibilidade de você ter um... um espaço onde você consiga se expressar, podendo dizer o que você quer dizer, e não tendo que se adequar a um monte de parâmetros, pra conseguir expressar aquilo que você quer. Então, na música eu, aqui no Coletivo, consegui fazer exatamente isso, entendeu? No dia-dia isso é o que me inspira. Eu conseguir falar o que eu quero sem precisar me avexar pra fazer alguma coisa, entendeu? Poder falar, e se a galera não concordar, daí eu vou argumentar, se eles tiverem argumento melhor, vou concordar, se não, não... Entendeu? Mas eu vou ter a possibilidade de fazer o que eu to a fim de fazer, e essa é a coisa que mais me inspira assim... (Asaph, 2012).

No grupo, como em qualquer sociedade, não existe “um só e único contexto de cognição e vida, de cultura e vida” (BAKHTIN, 2010, p.46). Existem singularidades que atuam *entre* e *com* outros (as), com base no mundo dado e transformável, cada qual em seu “processo subjetivo de realização” (BAKHTIN, 2010, p.70).

O músico Asaph é inspirado pelo fato de poder, dentro do grupo, expressar-se, sem, necessariamente, ter que adequar-se a parâmetros, o que denota alteridade. E com relação a isso, o artista argumenta em concordância de Karla e Valéria:

...o jeito que a gente se organiza, pra gente conseguir ta onde a gente ta hoje, teve muita responsabilidade pra cumprir. Todo mundo teve um papel pra fazer, todo mundo teve uma coisa e tava lá, mas o que... como se resolveu isso foi por meio do diálogo, da conversa, quem podia o quê, tal hora e quando. Então, é esse diálogo que é... Linda da diferença entre trabalhar num ambiente que é hierárquico, entendeu? E um ambiente que é... Reto. Padrão que todo mundo é igual, porque ninguém vai ficar com medo de conversar com uma pessoa porque ela é tal, e eu sou isso. Não. Ta todo mundo do mesmo jeito. (Asaph, 2012).
 ...a voz tem a mesma importância. (Karla, 2012).
 Tem o mesmo volume, né. Não são vozes que falam mais baixo, vozes que falam mais alto... (Valéria, 2012).

Asaph (2012) fala em “padrão que todo mundo é igual”, referindo-se ao poder do sujeito no diálogo não ser maior, do que o de seu companheiro (a) de trabalho. Valéria (2012) fala em volume de voz igual, sem “vozes que falam mais baixo, vozes que falam mais alto”. E o relevante desse diálogo é perceber a relação de vozes, no plural, associada à responsabilidade de cada um: “pra gente conseguir ta onde a gente ta hoje, teve muita responsabilidade pra cumprir. Todo mundo teve um papel pra fazer, todo mundo teve uma coisa e tava lá” relatou Asaph (2012).

Coletivo como vozes, presença, responsabilidade e ação. Isso percebe-se no sujeito que teve algo “pra cumprir”, “papel pra fazer” e “tava lá”.

O mundo como conteúdo do pensamento científico é um mundo particular, autônomo, mas não separado, e sim integrado no evento singular e único

do existir através de uma consciência responsável em um ato-ação real. Porém, tal existir é, ele se cumpre realmente e irremediavelmente através de mim e dos outros – e, certamente, também no ato de minha ação-conhecimento; ele é vivenciado, asseverado de modo emotivo-volitivo, e o conhecer não é senão um momento deste vivenciar-asseverar global. A singularidade única não pode ser pensada, mas somente vivida de modo participativo. (BAKHTIN, 2010, p.58).

A atriz Valéria (2012) se colocou, no sentido de lembrar a importância do processo individual, onde cada um tem seu momento de compreensão do que vem a ser o trabalho em grupo, e que, por exemplo, uma cobrança pode ser feita por um dos integrantes ao grupo, e o sujeito, como parte integrante do mesmo, não entendê-la como uma forma de opressão no trabalho, mas sim, como uma ideia que foi lançada e pode ser assimilada ou discutida, num ato de sempre pensar sobre o que você está fazendo.

Se um sujeito não pensa acerca do que faz, ainda sim, é ele (a) quem faz. A responsabilidade não se dissocia do sujeito, agindo o mesmo em estado de dormência, ou, em estado de alerta.

Jeferson (2012), ator do Coletivo, colocou o que prevalece: “o compromisso que cada um tem com o grupo”, e ainda que, sentir-se pressionado ou não, remete à sua própria exigência interna, ao compromisso de cada um, e não à cobrança externa. A atriz Karla (2012) disse que o grupo não teve grandes conflitos, mas tem divergências e, geralmente, quando estas acontecem, o grupo dá um “salto gigantesco”, no sentido de que, por meio dos diferentes modos de pensar, ver e sentir as coisas, eles compartilham experiências construtivas.

O parágrafo anterior remete à *filosofia do ato responsável* (BAKHTIN, 2010) e ao *sujeito situado* (SOBRAL, 2010), que envolve sempre alguém respondendo a alguma coisa, ou, a um outro alguém. Cada sujeito que age dentro do grupo, participa conscientemente e se envolve em compromissos éticos com outros. “Assim, a experiência no mundo humano, é sempre mediada pelo agir situado e avaliativo do sujeito, que lhe confere sentido a partir do mundo dado, o mundo como materialidade concreta” (SOBRAL, p.22, 2010).

Com relação à realidade do grupo, onde todos exercem diversas atividades de trabalho, não caracterizando postos fixos, podemos imaginar os artistas do Coletivo como: artesãos, pesquisadores, recicladores, pensadores de questões administrativas e trabalho logístico, carregadores de coisas, limpadores, guardadores:

Você tem que ser filósofo, você tem que ser matemático [...] tem que ter um pensamento lógico. Ali, tem fazer caber, tem que... né... e a gente é brasileiro, artista brasileiro! (Juliana, 2012).

Mas tem a ver com isso também que a gente tava falando antes, tipo da realidade europeia e da realidade nossa, tipo, a gente tem que se virar em tudo, né... Por mais que isso seja agora, mais uma escolha, isso é uma coisa, inevitável. Você não vai ter uma pessoa no grupo que vai ser só o responsável pela produção, a não ser que você tenha um grupo já, que tenha dinheiro entrando bastante coisa. De qualquer maneira, a gente tem que produzir tudo. (Igor, 2012).

E mesmo assim, não é uma escolha que a gente quer, nem que a gente tenha muito dinheiro. Tipo, a gente gosta de fazer as coisas junto, de criar e... Porque parece que você é mais dono das coisas. (Karla, 2012)

No diálogo acima, podemos perceber o grupo situado, numa realidade brasileira, que pressupõem “*combinatórias de operações*”, e um Coletivo cujo “cotidiano se inventa com mil maneiras de caça” (CERTEAU, 2009, p.37,38, grifos do autor).

Pensando em *como* fazem as coisas, podemos ligar o modo de fazer do grupo às “*maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante*” (CERTEAU, 2010, p.39, grifos do autor), sendo que, a maneira de empregar produtos e combinar operações pode estar sendo feita por ideologia e negação a outro sistema de trabalho, “não é uma escolha que a gente quer, nem que a gente tenha muito dinheiro” (Karla, 2012); ou, por este modo de fazer, ser o mais viável, dentro da realidade do Coletivo, “a gente é brasileiro, artista brasileiro!” (Juliana, 2012) e ainda, “a gente tem que se virar em tudo, né... Por mais que isso seja agora, mais uma escolha, isso é uma coisa, inevitável.” (Igor, 2012). O ator ainda desenha fronteiras entre realidades distintas, como a brasileira e a europeia.

Podemos pensar que o teatro de rua, como esfera de atividade humana, pode ser feito de maneiras diversas, em diferentes formas de fabricação, sendo sempre produtor de linguagem e de modos de vida.

Não faz sentido depois, ah... a gente ganhou um monte de dinheiro, agora a gente vai segmentar tudo, separar. Tipo, incoerente [...] a gente busca uma outra linguagem, um outro jeito de viver, de construir, não faz sentido a gente segmentar as coisas. (Juliana, 2012).

É, obviamente a gente tem noção que as coisas pra nós, elas são um pouco mais demoradas do que pra outros grupos, assim... Porque a gente tem, uma proposta estética, e uma proposta de conteúdo que não é muito aceita em vários momentos. Não é todo festival que a gente entra, não é todo edital que a gente passa, então... A gente tem uma série de coisas que são agravantes, mas que a gente mantém. (Igor, 2012).

E que a gente já assumiu isso (Karla, 2012).

Acerca dos textos relacionados aos modos de fazer, podemos refletir o ato de falar como enunciação não reduzida à língua, à formação de frases. De enunciado em enunciado é instaurado um “*presente* relativo a um momento e a um lugar; e estabelece um *contrato com o outro* (o interlocutor) numa rede de lugares e relações” (CERTEAU, 2009, p.40, grifos do autor). Ocorrem ainda apropriações e reapropriações das falas entre os sujeitos que, singulares, participam do ato enunciativo conjunto.

Em meio ao discurso hegemônico que “aparece como um espaço social em que se fundamenta toda uma série de hierarquizações na organização da autoridade” (MARTÍN-BARBERO, p.71, 2004), o grupo permanece com seus ideais e modos de ser, de se organizar e de fazer as coisas, caracterizando o trabalho em grupo, como um lugar de contraponto ao socialmente estabelecido.

Dentro dos modos de fazer do Coletivo, refletimos acerca da divisão de atividades de trabalho, da feitura destas atividades, permeados (as) pelo modo como se relacionam. Com relação ao movimento financeiro, os artistas nos contam que praticamente toda a arrecadação é para a manutenção das atividades do grupo, porém, em algumas situações recebem cachê, como pagamento pelo trabalho artístico desenvolvido.

[...] a gente tem usado, quase tudo que a gente arrecada pra manutenção do grupo mesmo. (Jeferson, 2012).

E a gente vai chegar um dia, que a gente vai ter cachê! (Juliana, 2012).

Ano passado a gente já teve, por causa do projeto do CINFOP, a gente conseguiu se manter e manter o grupo com o dinheiro, assim, isso foi bem bom. (Karla, 2012).

Ano passado com a ideia do projeto a gente dividia o nosso salário, e era uma parte pro nosso salário e outra parte era pro grupo, do trabalho todo. (Igor, 2012).

Uma hora daquele dia de oito horas era pro grupo, assim [...] E que a gente usa no próprio grupo, pra pagar espaço, pra às vezes tirar um xerox, mandar um negócio por SEDEX, quando precisa pra projeto, né... manutenção mesmo (Valéria, 2012).

O dinheiro que recebem como grupo artístico, é conseguido via mecanismos de apoio à arte no Brasil, pleiteando fundos e leis de incentivo, que existem em níveis municipais, estaduais e federais. Outra fonte financiadora é o próprio público que, no momento em que o grupo *passa o chapéu*¹⁷, pode depositar a quantia que desejar, se desejar. Segundo a trupe, o dinheiro do público, depositado no chapéu,

¹⁷ O termo passar o chapéu é comum entre artistas de rua, que recebem uma contribuição financeira voluntária do público da rua, geralmente ao término do espetáculo, quando é passada um recipiente, ou o próprio chapéu, para coleta da contribuição do público.

já contribuiu para manutenção de cenário, para financiar o deslocamento dos artistas, alimentação, entre outros.

Os artistas, individualmente, mantêm-se financeiramente não apenas com projetos aprovados em editais públicos. Cada um exerce suas outras atividades de trabalho fora do *Coletivo*, mas não participam de outros grupos artísticos, dedicando-se especialmente ao Coletivo BoatoClandestino, o que denota um compromisso entre os artistas e com este Coletivo.

Os editais para os quais enviam propostas artísticas, são estudados no sentido de viabilidade combinada à maneira de pensar do grupo. Segundo Karla (2012),

A gente só entra em projetos e coisas, que a gente, realmente pensou antes, tipo, a gente não vai tentar... Como que eu posso dizer, sei lá, um projeto, alguma coisa que seja vinculada a alguma determinada empresa, a um determinado tipo de coisa que você sabe que vai tá vinculado a uma coisa extremamente política ou extremamente opressora [...] temos esse cuidado, até a gente nem procura muito isso, assim [...] mas o próprio Boal, é... os livros dele foi por incentivo de Lei, o trabalho dele fora, nos outros países também foi, é... pago. (Karla, 2012).

Seu enunciado corresponde à teoria como construção do mundo real. Às aspirações dos artistas do grupo ao existir do Coletivo como “evento moral, em seu cumprir-se real” (BAKHTIN, 2010, p.58).

A questão do financiamento da produção artística no Brasil, em geral, é tensa. Segundo Carreira (2010),

O estudo dos grupos faz visível que ideia de que o teatro de grupo, em sua totalidade, se oponha aos modelos mais empresariais de produção não se verifica na realidade. As estruturas de trabalho identificadas entre os grupos podem se assemelhar a empresas antes que ao antigo modelo do grupo amador, ou semi amador dos anos 60. Essa diversidade de formas não é, no entanto, obstáculo para que possa ver o “teatro de grupo” como um fenômeno relacionado com a criação de um campo alternativo da cena nacional, dado que sob essa nomenclatura se reúnem coletivos que têm impulsionado a criação de um espaço para um teatro que se realiza buscando independência com relação aos principais fenômenos do mercado do entretenimento. (CARREIRA, 2010).

Acerca da relação do grupo com o mercado, e o mercado como subsistência, Asaph (2012) argumenta que

A gente gostaria extremamente de ser a favor do mercado, mas o mercado não é a favor da gente. Esse que é o problema. Se todo mundo curtisse pra caramba o que a gente faz, a gente vivia disso, mas não dá! (Asaph, 2012).

O enunciado de Asaph é direto e coloca o grupo como não apto a conviver harmoniosamente com os ditos (e não-ditos) do mercado. Se há cumplicidade com o mercado, por parte de uns, há “resistência e réplica” (BARBERO, 2004, p.112) por parte de outros. Igor (2012) coloca o ato de resistência, como ato consciente, e reforça o compromisso que tem com o Coletivo BoatoClandestino, quando diz

Mas é quase como uma escolha, porque tipo, a gente podia ta vivendo cada um aqui perambulando entre um grupo e outro apresentando, tipo entrando em projetos [...] Eu monto uma peça com fulano, monto uma peça com outro, fico fazendo *standup*, podia ta fazendo qualquer coisa e ganhando dinheiro também, mas é uma escolha. (Igor, 2012).

Karla (2012) desenha outras possibilidades de traçar *mapas* (MARTÍN-BARBERO, 2004), não apenas para chegar aos lugares pretendidos, incólumes, mas, para serem percebidos, para participarem do mercado confrontando-o, encarando-o como em um campo de luta.

Eu acho que é uma escolha e acho que é... A gente não quer entrar no mercado pelas vias que o mercado quer. A gente quer incomodar o mercado. Eu acho que seria mais isso, sabe. Seria tipo: vocês tão vendo a gente, mesmo que vocês não queiram que a gente esteja aí e mesmo a gente não querendo estar dessa forma que vocês gostariam que a gente estivesse. Mas a gente também ta aparecendo. A gente também ta fazendo. (Karla, 2012).

Junto a Certeau (2009, p.37-40) temos a possibilidade de pensar os *usos* e *consumos* do Coletivo BoatoClandestino. Tanto no meio acadêmico, quanto no cotidiano são comuns as críticas acerca da existência/ação do mercado como ente supremo e opressor. Porém, é necessário estudarmos a manipulação realizada por aqueles que não o fabricam. A não-relação de um grupo de teatro de rua com o mercado parece impossível, como o é, no tocante a outras realidades cotidianas. Colocamos o foco de luz neste momento, sobre o “modo de usar a ordem dominante”, e, a partir daí, também exercer poder.

E daí também acho que tem a ver com aquela frase: falar o que eles não querem ouvir de um jeito que eles queiram. (Valéria, 2012).
Porque assim, eles até podem não concordar com o teu trabalho mas ele não vai dizer é feio, é malfeito, é precário. Ele pode até dizer: ai, esse conteúdo eu não concordo [...] mas é muito bem feito (Karla, 2012).

Mediados (as) por imagens que enunciam, e pelos relatos dos (as) artistas, coletados durante a observação do grupo trabalhando, percebemos como o pensamento do grupo, que pudemos captar, são acrescidos de “valor técnico” (BAKHTIN, 2010, p.54) e transpostos ao mundo, por postura de trabalho e desenhos

de cena: atores e atrizes em ação, em composição com o cenário teatral, com todos os seus artefatos cênicos. “Curioso das coisas em si mesmas, ele ou ela quer entender como são capazes de gerar valores religiosos, sociais ou políticos” (SENNET, 2009, p. 18).



Ilustração 12- Coletivo BoatoClandestino chegando à Praça da Espanha. Curitiba-PR. 2012. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.

Na Ilustração 12, podemos ver o Coletivo chegando ao trabalho. Cada integrante carrega parte do cenário e todo o apoio que necessitam para a montagem da área cênica. A montagem ocorre sem segredos, aos olhos do público. Os artistas chegam ao local de apresentação caracterizados. Maquiagem e figurino próprios pra a peça Deus ajuda os bão, alteram o estatuto dos artistas - com relação ao público da praça - colocando-os em um lugar de trabalho cênico.

A sensação de que algo teatral vai acontecer, é firmada desde a chegada da trupe, mesmo para aqueles que foram ao local desavisados do evento que, no caso da Ilustração 12, estava sendo promovido pelo SESC-PR¹⁸, entidade de relevância no que concerne ao apoio de grupos artísticos de Curitiba.

¹⁸ O SESC-PR: Serviço Social do Comércio do Paraná, já foi apoiador dos dois grupos pesquisados na presente dissertação.

Com relação à prática do trabalho cênico na rua, o grupo assume que permanece em constante adaptação das cenas e mostram o desejo de avançar em termos estéticos e de espaço apropriado, tanto com relação ao espetáculo Deus ajuda os bão, quanto em trabalhos que posteriormente possam vir a fazer, onde querem permitir-se extrapolar o círculo desenhado no chão, pela corda.

É interessante observar na apresentação da peça que, em cena ou fora dela, todo o elenco permanece ligado às ações que ocorrem dentro e fora do círculo marcado no chão. Iniciada a apresentação da peça, os corpos dos artistas permanecem cênicos até o fim da mesma. Esta postura denota responsabilidade e ato de resposta ao outro (a) com o qual contracena, mas também, para os quais se apresenta, público-plateia.

Essa atenção é despendida pelos artistas, e faz com que tenham o domínio necessário para improvisar, tomar posturas, distâncias, enfim, para colocar-se conscientemente em relação aos outros (as), artistas e público. Por meio dessa artesanaria corporal, compartilham com o público, as cenas. E os artistas, constantemente, terminam as apresentações com o sentimento de trabalho bem feito, porém, cômicos do que pode ser alterado, e quais relações podem ser experimentadas. A artesanaria do corpo exige dedicação, percepção aguçada e habilidade, sentimentos e práticas que ligam o ser humano ao desejo do benfeito por si. (SENNET, 2008, p.18).

A atriz Karla, na Ilustração 13 (em primeiro plano de costas e camiseta preta), na função de diretora, observa atentamente o espetáculo, para depois trocar suas impressões, com as de cada integrante da ação cênica. Estava presente neste dia, circulando pelo público, a fotógrafa, professora e atriz, Larissa Adamowisk. Ela foi a última artista a integrar a trupe, e, no momento em que pesquisamos o grupo, tinha a função de registrar por meio de fotos os momentos criativos de trabalho.

Voltando ao círculo marcado pela corda no chão, cuja convenção delimita a área de cena, reforçamos que esta não deixaria de existir retirando a apenas corda do chão, como coloca o ator Igor (2012), pois as caixas alocadas para fora do círculo, também reforçam a convenção espacial de delimitação da área cênica.



Ilustração 13- Coletivo BoatoClandestino em apresentação na Praça da Espanha, durante um projeto ligado ao SESC. Curitiba-PR. 2012. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.

A corda possui chaves amarradas, estabelecendo a relação com a ideia da porta que Formigo deseja colocar em seu barraco, e medeia a relação cena/espectador. Fato curioso é que, em nenhum momento, o espectador é privado da liberdade de entrar no círculo, mas é raro isto acontecer. Entendemos que as pessoas que assistem ao espetáculo, assimilam o espaço marcado pela corda no chão, como delimitação, fronteira entre o mundo real e o mundo da representação.

A ideia que permeia o espetáculo, do barraco do personagem Formigo sem a porta, sugere o não-domínio de Formigo sobre aquilo que entra em seu lar. O não-poder sobre um artefato que, em tese, teria a função de resguardá-lo, protegê-lo, confortá-lo. Podemos imaginar o personagem como um cidadão sem direito a sua privacidade.

O estudo de formas de se relacionar com o público, que não fosse frontal, e no edifício teatral fechado, era premissa fundamental para a Trupe Clandestino e o Grupo Boato. Quando ambos uniram-se, formando o Coletivo BoatoClandestino, este desejo de apresentar-se na rua, com público ao redor, em espaço arena ou semiarena Ilustração 14, experimentando outras formas de interação, foi mantido e reforçado. Pensar na percepção do público e contato com a plateia, permitir aos sujeitos opções visuais, e não apenas *uma* opção para que vejam o espetáculo, é uma postura política transposta e materializada na forma como o grupo organiza o espaço.

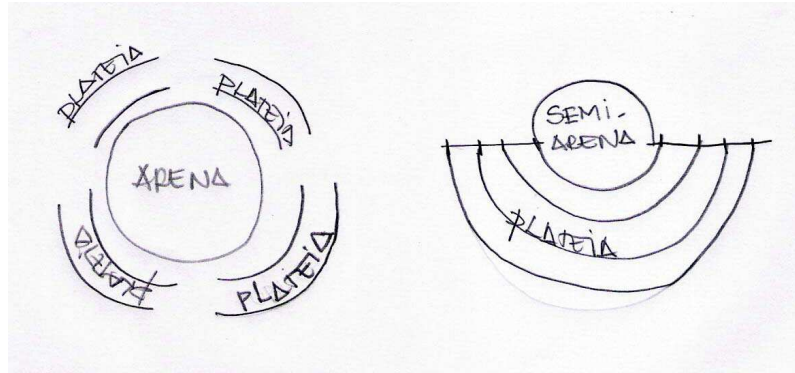


Ilustração 14- Croqui: planta esquemática de um espaço arena e semi-arena. Fonte: Soraya Sugayama.

Para que o leitor (a) visualize o que é o chamado “teatro de caixa”, de relação com o público predominantemente frontal, temos uma planta esquemática - Ilustração 15 - que representa a vista superior de um teatro fictício de palco italiano, modelo de espaço teatral tradicional, onde os espectadores ficam voltados para a cena de frente, e nas laterais do público encontram-se paredes.

Os atores e atrizes preparam-se para subir ao palco em camarins e coxias, espaços destinados a esconder do público, a visão de bastidores da cena. Geralmente é este tipo de espaço que remetemos socialmente ao ato de “ir ao teatro”.

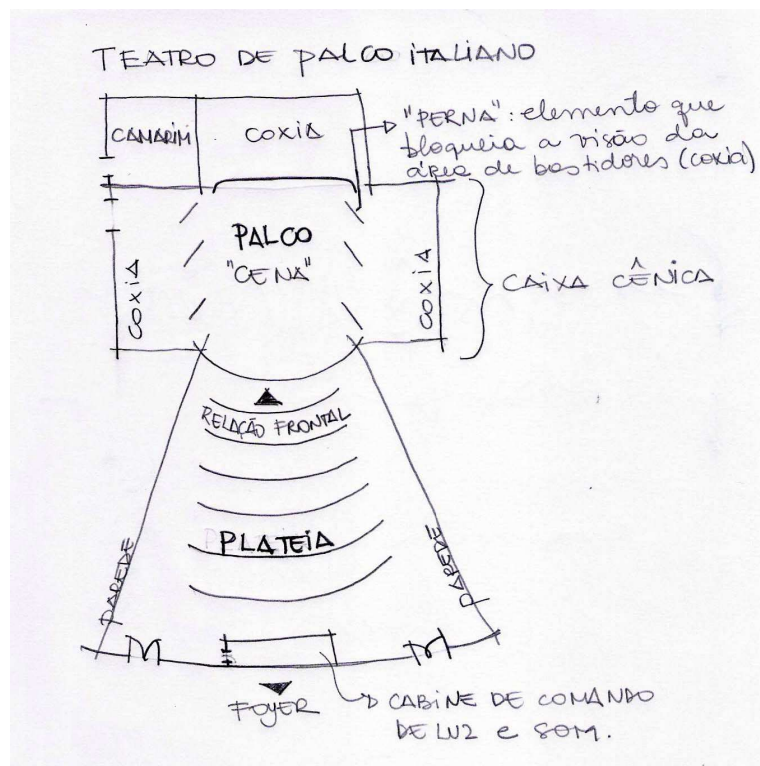


Ilustração 15- Croqui: planta esquemática de um teatro de palco italiano. Fonte: Soraya Sugayama.

Em um espaço com estas configurações, as possibilidades de trabalhar a cena ficam relativamente engessadas, devido ao palco fixo e elevado, poltronas da plateia fixas, varas de luz e de carregamento de cenário apenas na caixa cênica, marcando o lugar onde a cena deve ocorrer. Em alguns espaços teatrais existe uma vara de luz mais próxima à plateia, para que o ator (atriz) tenha a possibilidade de ser iluminado (a) num ângulo adequado. Nada impede que teatros (as) proponham alternativas de uso do espaço. Muitas peças já aconteceram em espaços como este, porém com a plateia alocada no próprio palco, no lugar das coxias, com a cena ao centro. Pode acontecer também, do ator, atriz, trocar de figurino no palco, descer do mesmo e transitar pela plateia, criando outro grau de proximidade e interação com o público. Esses fatores dependem diretamente da proposta estética do grupo teatral.

O uso do edifício teatral como o da Ilustração 15 é cerimonioso, devido à própria configuração do espaço que sugere como o sujeito pode/deve agir. Geralmente, após entrar no edifício, mediante entrega de ingresso, existe uma área chamada *foyer*, onde as pessoas ficam acumuladas antes do início do espetáculo. O som presente neste ambiente é de múltiplas conversas paralelas, como um burburinho. O *foyer* é o local de olhar, ser olhado, e faz ligação com alguns outros espaços, tais como: *bombonière*, chapelaria e banheiros. São dados três sinais que indicam o início do espetáculo, e do *foyer*, as pessoas se direcionam para as entradas do espaço teatral principal, a sala de espetáculos. Nesta, localizam os assentos, que comumente correspondem ao valor pago no seu ingresso. Após sentados (as) e iniciado o espetáculo, o burburinho dá lugar ao silêncio, e o olhar dirige-se ao acontecimento no palco.

Terminado o espetáculo, foi ele, segundo costumava, assistir à saída das senhoras, uma procissão de rendas, e sedas, e leques, e véus, e diamantes, e olhos de todas as cores e linguagens. (ASSIS, 1994, p.7)

Esta é uma citação da novela “A mão e a Luva”, de Machado de Assis, texto publicado originalmente em 1874, mas que ilustra a saída do público ao término do espetáculo, que é, tanto quanto a entrada, cerimoniosa em alguns teatros. Comentamos esta sistemática que se refere ao “ir ao teatro” para dizer que esta, não tem a mesma “aura” do ir ao teatro de rua.

Segundo Igor (2012), o trabalho do ator na rua é intenso em movimentação, em contato e proximidade com o público, e este fica livre para chegar e ver a peça, permanecer ou sair, muito por conta da configuração espacial, que não o constrange. O que não elimina o constrangimento causado pela possibilidade de “desrespeito” à cena, fato tocante às pessoas com formação de plateia, acostumadas a praticar a ida ao teatro.

A expressividade dos artistas é intertexto desta pesquisa, mas materializa-se em alguns atos enunciativos, emotivo-volitivos. Ao fazer o comentário que segue, Igor (2012) refere-se ao seu trabalho como ator de rua, e transmite paixão e predileção pelo que faz:

É uma coisa que não sei se há palavras pra explicar como é que é ler um texto na rua. É muito mais forte, é muito mais vivo, é muito mais intenso assim, você dá um texto na rua pras pessoas que podem assistir você até o final, podem ir embora quando elas quiserem, elas não tã ali porque, né... pagaram ingresso, entraram ali, sentaram e vão assistir a gente. Não! Elas podem chegar no meio, podem sair, podem qualquer coisa, então assim, a questão pro ator, acho que é muito vivo, muito intenso assim, muito mais que se você ficar num teatro, onde você está separado do público e tudo mais... então essa relação com o público é muito maior. (Igor, 2012).

Sobre esta tentativa de transpor em palavras o que sente um ator de teatro que dá seu texto na rua, Igor fez-nos lembrar de Martín-Barbero (2004), quando comenta acerca de dualidades existentes entre a estética *popular* e a *culta*:

Ler para os habitantes da cultura oral – não-letrada – é escutar, porém essa audição é sonora, como a dos públicos populares no teatro e ainda hoje nos cinemas de bairro, com seus aplausos, seus choros e suas gargalhadas que tanto desgostam ao público culto e educado tão cuidadoso em controlar/ocultar suas emoções. Digamos de uma vez que essa expressividade revela, manifesta, apesar de todos os perigos da identificação denunciados por Brecht, a marca mais fortemente diferenciadora da estética popular em relação à culta, à sua *segurança* e à *sua negação ao prazer*, no qual todas as estéticas aristocráticas sempre viram algo suspeito. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.164-165, grifos do autor).

Acerca do contato com o público, os atores e atrizes colocam, que o ato de alugar um teatro fechado e, em uma temporada completa, somar apenas 30 pessoas na plateia é uma realidade que não vivem. No caso da peça Deus ajuda os bõs, por acontecer na rua, o espetáculo acaba aberto a um número significativo de pessoas, pois o acesso não é restrito.

Na rua há público, e, além da circulação de pessoas, a população é diversa em termos de: idade, sexo, cor, credo, grau de instrução, costume, grupo social. O

público alvo é qualquer sujeito que esteja, por ventura, passando pelo ponto de apresentação do espetáculo.

Com relação à comunicação com o público da rua - que pode estar ocioso, de passagem, disposto a assistir ao espetáculo ou não - a atriz Karla (2012) nos fala que o texto é pensado e dado pelos atores, no sentido de manter durante todo o tempo de duração da peça, a possibilidade de compreensão pelo público, do que se trata a história.

No caso da peça Deus ajuda os bão, a intenção é que, qualquer sujeito compreenda ao chegar para assistir o espetáculo: o personagem Formigo quer colocar uma portinha em seu barraco.

Qualquer um pode assistir e qualquer um pode sair a hora que quiser. Se não tiver satisfeito, se não tiver, né... Ele tem horário, ele tem que trabalhar, ele assistiu aquele pedaço e... Isso é a preocupação da gente com o texto também. Que a pessoa pode chegar no meio, ou é... sair antes, e ela ainda vai ter uma compreensão do que ta acontecendo. (Karla, 2012).

Escrever um texto considerando o sujeito passante da rua, que pode vir a se tornar, mesmo que momentaneamente, plateia; desconsiderar sua permanência durante todo o espetáculo, mas, considerar a necessidade de compreensão da essência da história contada, é acrescer valor técnico ao trabalho artístico executado.

O Coletivo BoatoClandestino não se considera um grupo “de” teatro de rua, mas sim, um grupo artístico, “que trabalha a relação com o público” e “não consegue mais voltar pra caixa” (Karla, 2012). Ou, como argumenta Igor (2012)

Eu definiria mais como um coletivo de artistas que podem ta fazendo na rua agora, como podem ta fazendo outra coisa depois, como podem ta fazendo música depois, podem ta fazendo, sabe... outras vertentes da arte assim. (Igor, 2012).
Não deixando uma pra fazer a outra. (Karla, 2012).

A vontade do grupo é apresentar-se também em casas, galpões, construções, qualquer espaço alternativo ao desenho do palco italiano, da caixa convencional, pois

Nos últimos, sei lá... 70, 60 anos, é... o palco italiano, e pra nós, e pro teatro, se perde, porque você vai ter televisão, você vai ter o cinema, você vai ter outras linguagens que trabalham a mesma coisa, essa relação frontal, de você não se meter, de você não ter uma relação, e que são muito melhores. Tipo a televisão é muito mais realista, o cinema é muito mais realista, coisas que no teatro a gente não consegue. A gente não alcança mais e nem consegue fazer igual. Porque daí se apropriaram do que a gente fazia [...] a tecnologia se apropriou e aí depois o teatro ficou perdido.

Então nessa do teatro ficar perdido você tem que buscar, é, outras maneiras de você contar uma história. (Igor, 2012).

Igor (2012) nos indica um sentido para pensar a tecnologia quando diz que, o teatro feito de modo convencional em ambientes fechados, com o público sentado olhando para o palco, não mais satisfaz. Segundo ele, outras mídias o fazem com maior grau de perfeição, ficando o teatro com o papel de repetidor imperfeito de um mesmo modelo, que apesar de fundado no mundo teatral, foi apropriado pela televisão e cinema, que o fazem de modo mais envolvente. Cabe ao teatro, portanto, ser inventivo em suas formas de apropriação de espaço e interação com o público, proporcionando a este, modos de ligar-se ao meio e apreender conteúdo, arte, de modo único, cuja via se dá pela experiência cênica teatral, que é por sua vez, também única.

Segundo Martín-Barbero (2004),

A indústria sabe que os dispositivos técnicos fazem parte do discurso, são parte de sua forma, mais que de sua matéria, com a conseqüente especialização das diversas mídias em diversos tipos de informação. O rádio não pode produzir o mesmo que a imprensa, nem a imprensa o mesmo que a televisão. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.92).

Em termos de comunicação e da própria experiência de assistir a um espetáculo teatral, podemos dizer que a prática teatral tem sua própria temporalidade e dinâmica. Tem a potencialidade de despertar reflexões em outros meios discursivos: poéticos, lúdicos, cômicos, dramáticos, fantásticos, e com outras textualidades: do corpo, do tempo do meio, dos objetos, das formas, das relações e interações mediadas pela cena.

Os artistas comentam que as formas de interação com o público no teatro de rua, não são mais, nem menos nobres, do que o tipo de relação estabelecida nos teatros de palco tipo italiano, mas são diferentes. Porém, não podemos deixar de lado o fato de que as formas interação, apropriação do espaço e de compartilhar textos, carregam consigo posturas políticas e estabelecem contratos sociais distintos, entre atores e público, e entre o próprio público.

Pensando “a técnica como meio” (LINSINGEN, 2007, não paginado), o teatro de caixa tem os seus meios de utilização, a sua técnica, e necessita, portanto, de sujeitos técnicos instrumentalizados, que façam acontecer o espetáculo teatral. Os bastidores da cena abrigam inúmeros profissionais e especialistas. São alguns

deles: cenotécnicos (as), operadores (as) de mesa de luz e som, iluminadores (as), camareiros (as), maquiadores (as), cenógrafos (as).

Nesse universo de meios, que visa exclusivamente ao aperfeiçoamento e potencialização da própria instrumentação, no qual o mundo da vida torna-se totalmente dependente do aparato técnico, os humanos acabam por tornarem-se funcionários desse aparato (Galimberti, 1999 apud LINSINGEN, 2007, não paginado).

Importante frisar que, ser funcionário do aparato, neste sentido, é estar a serviço do mesmo. Isso não mede, de modo algum, a capacidade criativa e inventiva que também pode ocorrer dentro deste sistema técnico. O ser criativo, pode sê-lo na caixa ou na rua. O que podemos tirar desta reflexão, é que a rua carece do “caráter procedimental” (LINSINGEN, 2007, não paginado) do uso do espaço fechado, e acaba por superar esta condição. O fato é que os (as) artistas de rua colocam-se em outra esfera de atividade, onde estão sujeitos, por exemplo, a pedir liberação do uso do espaço público, em setores da Prefeitura.

Como espaço livre de aparatos técnicos cênicos, que pedem equipe especializada, a rua sugere outras formas de utilização, sem a estrutura do teatro de caixa que possui uma organização institucionalizada.

Vale lembrar que nossas reflexões no presente sub-capítulo referem-se à realidade da peça Deus ajuda os bão, apresentada na rua, pelo Coletivo BoatoClandestino; e que este grupo conta, para realização do espetáculo, com o trabalho da própria trupe, na organização, na logística, na produção, divulgação, no trabalho de maquiagem, na preparação dos atores e atrizes, no transporte, na montagem de cenário e música.

Este tipo de sistema técnico proporciona mobilidade e acesso, pois a peça pode ser levada a vários locais, não dependendo de uma infraestrutura específica, além dos (das) próprios artistas desenvolvendo suas atividades coletivamente, colaborativamente.

A trupe já levou a peça Deus ajuda os bão a diversas cidades e tipos de espaços, como mostram as imagens a seguir:



Ilustração 16- Coletivo BoatoClandestino em Piraquara-PR. 2011. Fonte: Acervo do grupo, por Larissa Adamowski – atriz e fotógrafa do grupo.



Ilustração 17- Coletivo BoatoClandestino em Bocaiúva do Sul-PR. 2011. Fonte: Acervo do grupo, por Larissa Adamowski – atriz e fotógrafa do grupo.



Ilustração 18- Coletivo BoatoClandestino chegando em Ponta Grossa-PR. 39ª Festival Nacional de Teatro (FENATA). 2011. Fonte: Acervo do grupo, por Larissa Adamowski – atriz e fotógrafa do grupo.

A ação dos artistas na rua, durante uma apresentação teatral, é constituída por inúmeras materialidades. Relações sociais e sentimentos podem ser materializados em objetos cênicos, que se constituem por forma, cor, textura. Vamos analisar neste momento, os dados colhidos referentes aos figurinos, à maquiagem e adereços cênicos dos atores e atrizes do Coletivo BoatoClandestino, especificamente os que compõem o cenário da peça Deus ajuda os bão.

Trabalhadores como operários de fábrica e o trabalhador rural, estão representados nas vestimentas dos atores. Todos os (as) integrantes usam um figurino base¹⁹ igual - Ilustração 19 - cuja calça remete à vestimenta de um operário de fábrica; e calçam botinas, que, segundo o ator Igor (2012), já eram usadas nas apresentações da antiga Trupe Clandestino e remetem ao trabalhador do campo.

No decorrer da peça, outros complementos são adicionados a este figurino base, caracterizando cada nova personagem. Atores e atrizes representam mais de uma personagem durante o espetáculo, com exceção de Formigo, o protagonista da história, que, durante todo o espetáculo, busca colocar uma portinha em seu barraco.



Ilustração 19– Figurino base do Coletivo BoatoClandestino que remete à operários de fábrica com botina de camponês. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.

Por meio do figurino, quando os atores e atrizes querem representar as classes menos favorecidas socialmente, a calça azul permanece curta, dobrada,

¹⁹ Karla F. R. Neves, integrante do Coletivo BoatoClandestino, atriz e pesquisadora, usa o termo “figurino base” em sua monografia de especialização em “Interdisciplinaridade em Arte e ensino das Artes”, para identificar o figurino da trupe, que na peça Deus ajuda os bão, é igual para todos.

deixando à mostra parte da canela e a botina. Segundo a trupe, quando a personagem representa as classes mais favorecidas, a calça fica comprida, sem dobrar - Ilustração 20, figura do lado direito - em composição com a camisa de cor bege, quase branca, que também foi pensada, na criação do figurino, para ser um elemento relacionado às classes mais altas.

Com relação à camisa, tenho outra impressão, a de complemento da calça de fábrica, pois as camisas apresentam-se com uma textura puída e uma quase transparência, de peça de roupa gasta pelo uso, sem goma.

Na Ilustração 20, figura central e figura do lado esquerdo, as atrizes arrumam-se antes do espetáculo dar início. Adereços como peruca, tiara e avental, são utilizados pelas atrizes, em cena. Na mesma ilustração, ao fundo da figura central, o músico Asaph Eleutério afina seu violão; na imagem do lado direito, a personagem mais favorecida socialmente, é representada pela calça longa e paletó, estando literalmente montada em Formigo, o protagonista da história, de classe menos favorecida.

Formigo representa um morador de favela que carrega um “peso nas costas”, o desejo de colocar uma porta em seu barraco. Para tal feito, passa por diversas autoridades, atrás de permissão, enfrentando caminhos burocráticos que parecem não ter fim.



Ilustração 20– Adereços e demais complementos do figurino base do Coletivo BoatoClandestino (adereço de cabeça, avental, paletó). Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.

A maquiagem dos atores - Ilustração 21 - é composta pelas cores: branca, preta e marrom e, assim como o figurino base, é igual para todos. Causa estranhamento de imediato, pois as feições dos artistas não remetem ao ser humano comum. De fato, por meio da maquiagem, os atores conseguem trabalhar

com o distanciamento proposto por Brecht, onde a cena não causa a sedução dos sentidos, sendo o espectador um agente reflexivo e não um seduzido pela cena. “É necessário insistir: o que Brecht não quer é que os espectadores continuem pendurando o cérebro junto com o chapéu, antes de entrarem no teatro, como fazem os espectadores burgueses” (BOAL, 2011, p.161).



Ilustração 21– Maquiagem do Coletivo BoatoClandestino para a peça Deus ajuda os bão. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.

Segundo a atriz e, no momento, diretora do espetáculo, Karla Neves (2011), a imagem da formiga foi referência na concepção da maquiagem:

A proposta estética para maquiagem foi pesquisada para uma ressignificação do inseto formiga, sugerindo uma unidade entre as personagens, através da transposição das cores, sombras, linhas e formas circulares apresentadas no inseto. As cores marrom, branco e linhas em forma circular foram definidas para dar aspecto de profundidade. (NEVES, 2011).

Constatamos que o desenho da maquiagem pode ser associado a uma imagem cadavérica, de fome; ou ainda, à imagem do urso panda, um animal dócil e pacífico. Ambas interpretações fazem sentido, porém, o mais relevante é que esta pintura do rosto causa a não-familiaridade entre atores e público, pois este não se reconhece na face dos atores e pode, portanto, dar a conhecer os fatos, refletir a ação dos atores e atrizes e não entrar em estado de comoção ou dormência pela identificação. Em meio a tantas subjetividades dos sujeitos, que constroem significados para as formas que criam e veem, podemos fazer a interlocução com Bakhtin (2010), quando nos diz que,

Não existe um dever estético, científico e, ao lado deles, um dever ético: há apenas o que é estética, teórica e socialmente válido e ao qual se pode agregar um dever a respeito do qual todas estas validades são de caráter técnico, instrumentais. Tais posições adquirem sua validade no interior de uma unidade estética, científica, sociológica; enquanto adquirem o dever na unidade de minha vida singular e responsável. [...] O dever não possui um conteúdo definido e especificamente teórico. [...] Não existe um dever científico, estético etc., nem tampouco existe um dever especificamente ético, entendido como conjunto de normas com um conteúdo determinado. (BAKHTIN, 2010, p.47).

Com relação à caracterização das personagens do Coletivo, envolvendo figurino e maquiagem, podemos dizer que é minimalista, não no sentido estético que remete às formas da arquitetura minimalista, por exemplo, mas no sentido do não excesso, de utilização de poucos elementos formais e da repetição destes. Acrescentamos ainda, o valor de igualdade social, que pode ser transmitido pelas peças de roupa e maquiagem, que são repetidas igualmente entre os (as) artistas. O que não implica identidade única, pois cada personagem porta adereços cênicos e corporalidades que os diferenciam enquanto sujeitos únicos. O grupo social é materialmente posto, pelas escolhas de caracterização dos (das) artistas, mas, as diferenças de cada indivíduo, não o desconectam do grupo social, apesar de se fazerem existir, por meio de um adereço e outro.

Esta maneira de representação está intimamente ligada ao desenho de interação do grupo fora de cena, quando desenvolvem suas atividades de trabalho para o Coletivo. É coeso o corpo social formado pelos (as) artistas, e são coesas também, as relações alteritárias.

As coisas materiais carregam consigo uma história, remetem a sistemas técnicos e a determinadas realidades, além de tocar cada sujeito de forma única, por meio das suas referências de vida em contato com a coisa em si. Portanto, é possível “interpretar os artefatos técnicos em linguagem política” (Winner, 1986, não paginado) e também emotiva.



Ilustração 22– Vaquinhas, objetos de cena da peça Deus ajuda os bão. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.

Os objetos de cena da Ilustração 22, são aproveitados de outros espetáculos, feitos de material reciclado e pintados à mão.

Muito adereço e coisa que a gente usa na peça, ou é das coisas da nossa casa, ou de peças que a gente já fez, ou de coisas de peça que a gente já fez, e que a gente reformou pra usar nessa. (Karla, 2012).

Mediados pelos adereços usados pelo Coletivo, podemos pensar as “características dos objetos técnicos” e o “significado dessas características” (Winner, 1986, não paginado), pois as coisas construídas, o são, desta ou daquela forma, intencionalmente. Existe um projeto ou plano que, mesmo vago, em sua materialização, obtém e causa efeito em sociedade.

No caso do Coletivo, foi estratégico pensar o cenário e as materialidades da peça Deus ajuda os bão. Os desenhos, cores, formas e texturas que compõem os adereços cênicos, as corporeidades, combinadas aos sons, e ao tempo de cena, enfim, a noção de conjunto da obra, tem por objetivo cativar, despertar o interesse do público, para que torne-se plateia que interage ao comunicado.



Ilustração 23— O carrinho do Zé das Coisa e as caixas, objetos de cena da peça Deus ajuda os bão. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.

A ideia base do cenário partiu da atriz Karla, como a existência das quatro caixas, que na versão anterior do espetáculo, eram caixas de feira que, devido ao excesso de uso, precisaram ser refeitas. Do mesmo modo, “o carrinho do Zé das Coisa” Ilustração 23, com a caixa acoplada de vaso sanitário, era antes, um carrinho de feira dobrável, metálico, emprestado de alguém conhecido (a) do grupo.

Para dar unidade estética ao espetáculo, o carrinho de feira foi trocado por outro de madeira, que fazia composição com as novas caixas de madeira ripada. Os (as) artistas optaram pelo não-acabamento de pintura, os pregos na junta das ripas ficam visíveis, e um observador atento, pode perceber todo o modo de confecção destes artefatos cênicos. Para tanto, a trupe contratou e orientou os serviços de um carpinteiro, artesão.

As caixas servem para guardar os adereços, objetos de cena e instrumentos que os artistas usam durante a apresentação. A adereçagem e os complementos do figurino base, por exemplo: penhoar, paletós, avental, perucas, tiaras, chapéu, cada ator e atriz foi sugerindo, conforme evoluíam os ensaios e surgiam necessidades de cena.

A composição formal do espetáculo é resultante do processo colaborativo dos (as) artistas, identificamos a contribuição criativa de todos (as), a partir do momento em que colaboraram com ideias de adereços e feitura de coisas, complementando o desenho da cena.

A reunião das partes que compõem o cenário remete a um modo de fazer artesanal, de carpintaria, onde fica implícita a imagem de um sujeito que corta, estrutura e prega, com as próprias mãos e com ferramentas que dependem do manuseio técnico do homem ou da mulher que desenvolvem o trabalho de confecção das caixas e do carrinho do *Zé das Coisas*.

Os adereços do Coletivo estão expostos, em sua estrutura e feitio, mostram a impressão do uso, manipulação e proporcionam desta forma, a leitura do público. Nenhum objeto que os artistas usam em cena remete a algo novo, sem uso continuado, sem traço humano.



Ilustração 24– A caixa com adereços para a peça Deus ajuda os bão. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.

As caixas que ficam em torno da corda no chão - Ilustração 24 - são de diferentes dimensões e isso não é criado aleatoriamente. Para pensar o tamanho que cada caixa teria, a atriz Juliana fez medições e as projetou, pois as caixas tinham que ser encaixadas uma dentro da outra, para transportá-las no porta-malas de seu carro, com a melhor otimização do espaço possível.

Materialidades dão corpo a pensamentos, ideologias, e são colocadas em cena pelo Coletivo BoatoClandestino, no intuito de estabelecer “uma ordem social

que beneficia alguns e pune outros” como “uma corporificação dessa ordem” (Winner, 1986), por exemplo, na Ilustração 25, as cores personificam os Estados Unidos da América, na figura do *Tio Sam*. Para isso, a trupe escolheu o ator mais alto e ainda o colocaram sobre um banquinho (o mesmo utilizado ao redor da corda no chão, para acomodar os atores que não estão contracenando).

O ator passa o tempo todo acenando para o público de modo elegante e ativo (lembrando o presidente Obama, personalidade que dá nome a este personagem). Com o corpo praticamente imóvel, apenas a mão faz o movimento de aceno, e o ator permanece, sem deixar cair os ombros e o olhar para baixo, numa corporeidade que expressa preeminência.

Sua assistente, ao lado e “abaixo”, desdobra-se como mediadora entre a personagem que representa o presidente Obama e o público. A comunicação entre Obama e o público-plateia se dá unicamente por meio da assistente e tradutora. Esta, bate os pratos, usa determinado tom de voz e trabalha as pausas em seu texto falado que, ironicamente, remete ao clima de cerimônias solenes, quando relevantes autoridades vêm a público falar.

A personagem que trabalha, transpira e se desdobra na cena da Ilustração 25, é a assistente. Obama permanece intocável e elegante. Aquilo que Obama fala, na verdade, não é exatamente aquilo que chega ao público traduzido pela assistente e, aquilo que o público tenta fazer chegar à figura do presidente, via assistente, também chega modificado.



Ilustração 25– Tio Sam na peça Deus ajuda os bão. Curitiba, 2012. Fonte: acervo particular, por Soraya Sugayama.

“O Espaço Estético é um Espelho de Aumento que revela comportamentos dissimulados, inconscientes ou ocultos” (BOAL, p.31, 2011). A ironia da trupe está na utilização criativa das formas que estão incutidas no imaginário de massa, e por isso comunicam-se tão bem. Assim como o jornal “Que para fazer vendável e consumível o acontecimento [...] inocula no relato todo um imaginário de massa que é precisamente a substância do sucesso” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.95).

No decorrer da peça Deus ajuda os bão, a trupe explora em algumas cenas “a transformação do acontecimento em ‘sucesso’, o seu vazio de espessura histórica e o seu recheio, a sua ‘carga’ de sensacionalismo e espetacularidade” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.94, grifos do autor). Em determinado momento, o ator Jeferson, na personagem que representa o repórter, vivencia uma situação, mas, no momento da narração desta situação, omite fatos e mente, transformando a notícia em espetáculo com informações completamente distorcidas.

As materialidades do Coletivo BoatoClandestino, na peça Deus ajuda os bão, são elucidativas e não podemos deixar de lembrar que a trupe dialoga com Augusto Boal, e estudam/aplicam/transformam seus conceitos de *Teatro Imagem*,

Teatro Jornal e Teatro Fórum, que designam técnicas para aprimoramento da visão crítica do sujeito enquanto cidadão, desenvolvidas por Boal para serem trabalhadas criativamente na cena.

O grupo reforça sempre em seu discurso, que trabalha com bases teóricas, no sentido de apropriação, e a articulação que dão a estas, é que transforma os saberes assimilados numa estética própria do Coletivo.

Entendemos o ato de apropriação no sentido que Martín-Barbero (2004) coloca como:

a capacidade de *fazer nossos* os modelos e as teorias, venham de onde venham, geográficas e ideologicamente. Isso implica não só a tarefa de *ligar*, mas também a mais arriscada e fecunda de *redesenhar* os modelos, para que *caibam* nossas diferentes realidades, com a conseqüente e inapelável necessidade de fazer leituras *oblíquas* desses modelos, leituras “fora de lugar”, a partir de algum lugar diferente daquele no qual foram escritos. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.18-19, grifos do autor).

No *Teatro Imagem*, trabalha-se com o corpo e suas fisionomias, com a cor, os objetos, as distâncias, e o uso da palavra é dispensado. Boal (p.18, 2011) afirma que, “A palavra é a maior invenção do ser humano, porém traz consigo a obliteração dos sentidos, a atrofia de outras formas de percepção”. No *Teatro Jornal*, Boal organiza “doze técnicas de transformação de textos jornalísticos em cenas teatrais – consiste na combinação de Imagens e Palavras revelando, naquelas, significados que, nestas, se ocultam. [...] *O Teatro Jornal* serve para desmistificar a pretensa imparcialidade dos meios de comunicação” (Boal, p.18, 2011).

Acerca da prática do Teatro Fórum, Karla (2011) diz que

Argumentei sobre o Teatro Fórum ser uma arma de libertação na luta contra a opressão, a importância de o Teatro Fórum oferecer possibilidades para que isto aconteça em seu dia a dia, que “resolver” ou “solucionar” não é o mais importante, e sim o quanto as tentativas nos fazem discutir e pensar em várias possibilidades, até mesmo quando em nosso cotidiano acontecem esses tipos de situações. (NEVES, 2011, p.45).

O *Teatro Fórum* chama os espectadores de *Spect-atores*, pois estes vivenciam o teatro e podem se comunicar, inventar, revelando seus pensamentos e estratégias para o desenrolar da atividade cênica. Segundo Boal (2011, p.19), “o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo”.

Tendo o (a) leitor (a) refletido acerca das relações, meios de ação e processos de trabalho do Coletivo BoatoClandestino, passaremos ao estudo da tecnologia e artes de fazer do Grupo Arte da Comédia.

4.2 A TECNOLOGIA DO GRUPO ARTE DA COMÉDIA: *des-territorializações* e integrantes flutuantes

Roberto Innocente é engenheiro, dramaturgo e ator. Como idealizador, criador e diretor, é a figura chave do *Grupo Arte da Comédia*, único integrante permanente desde as primeiras tentativas em se firmar um grupo de teatro que trabalhasse com a linguagem da *Commedia Dell'Arte*, motivo pelo qual, o diretor sugeriu que ele mesmo concedesse as entrevistas para nossa pesquisa.

Estrangeiro de nascença, já se considera brasileiro. Roberto veio da Itália, e chegou ao Brasil em 2005. Seu sotaque italiano é bem marcado, o que lhe confere um desenho de fala muito característico, mas que pode acabar não aparecendo nas transcrições, assim como fica oculta, sua gestualidade passional.

O leitor (a) vai perceber uma série de “[...]” nas transcrições, pois a fala do diretor é por vezes, incompreensível, na medida em que, para comunicar-se em português, faz pausas no texto falado, para pensar no termo mais adequado e, enquanto pensa, mistura sonoridades italianas. Explicamos, portanto, que não são recortes de fala legível, e sim, o símbolo “[...]” entra nas transcrições representando a ilegibilidade daquele trecho do texto, de minha parte.

Logo que chegou ao Brasil, Roberto trabalhou no Teatro Guaíra dirigindo a montagem da “Ópera La Bohème”. Após, fez a direção cênica da ópera “La Serva Padrona” de “Pergolesi”. Nesta, os recursos eram poucos e não se tinha dinheiro para comprar o *display*, para que a plateia lesse as legendas da ópera, que era cantada em italiano. Innocente sugeriu que pegassem quatro atores com máscaras da *Commedia Dell'Arte* italiana, construíssem um prólogo que explicasse o que iria acontecer, e estes atores fariam uma intervenção dentro da ópera, mesmo que esta não previsse este tipo de interação.

Foi assim que algumas pessoas, já estabelecidas no meio teatral curitibano, descobriram que Roberto Innocente conhecia os códigos da *Commedia Dell'Arte*. Na mesma época, o artista desenvolveu um projeto junto ao Atelier de Criação Teatral (ACT), pela Funarte, onde a ideia era

[...] de começar a estudar a *Commedia Dell'Arte* para aplicar-la ao Brasil. Ou seja, pegar o assunto final da *Commedia Dell'Arte*, que foi aquele de sintetizar uma sociedade em algum tipos, tal que podia representar de sentido irônico e divertido esta sociedade e, com estes tipos, contar as histórias. Bem na verdade as histórias da *Commedia Dell'Arte*, elas sempre

são histórias assim românticas, de amor... Isso na Itália, 1500 estamos falando, né. É... Minha ideia, desde o começo era que: pegamo esse tipo de forma de teatro popular, que é a Commedia Dell'Arte, com as máscaras, com os tipos fixos, com as relações fixas, né... E, vamo procurando no Brasil, quem pode ser as personagens que, podem ter este tipo de características. (Roberto, 2012).

A partir da ideia de Innocente, de contar histórias com os referenciais *dell'arte*, mediados por personagens que resumiam a sociedade brasileira em alguns tipos padronizados, construíram o primeiro espetáculo. Mas, para chegar a essa síntese de representação da sociedade, foi necessária pesquisa e *deslocamento* do olhar estrangeiro, além do trabalho de treinamento técnico dos atores e atrizes.

E aí construímos o primeiro espetáculo, foi “As Calcinhas da Flor”. É... Que acho bem legal e para mim, foi um jeito de descobrir o Brasil eu não conhecia por nada, porque... primeiro eu fiquei estudando esse, esse país, história, geografia, é... da realidade social, política. Não sabia nada, não sabia nem se era monarquia, república... Tem tantos países no mundo que... Para mim o Brasil era carnaval e Ronaldo no Inter que, que foi muito mal, e... então, fizemo esse primeiro projeto, esse primeira montagem. Nessa primeira montagem já que era com 10 personagens, né... Tinha 10 personagens e... Eu treinei esse grupo, a... o estilo, o ritmo, a, a particularidade da Commedia Dell'Arte, ser um teatro muito físico, ser um teatro muito dinâmico. E construímo um espetáculo, que não... onde a história não tinha grande pretensão de profundidade, vamo dizer... Ainda que ele tratasse já algumas coisas do Brasil, porque... e pero... Porém, delineou os primeiros 10 personagens que deram lugar à pesquisa que aconteceu em seguida, ou seja, pesquisar, porque depois dessas personagens algumas morreram, outras foram levantadas bem mais para frente, foram aprofundados muito mais, e... e assim continuamos percurso, até hoje. (INNOCENTE, 2012).

O primeiro espetáculo do Arte da Comédia, “As Calcinhas da Flor” - Ilustração 26 - foi premiado cinco vezes, conforme consta no sítio virtual da trupe.



Ilustração 26– Foto de divulgação do espetáculo “As Calcinhas da Flor”. Curitiba, 2012. Fonte: Sítio virtual do Grupo Arte da Comédia. Disponível em: <http://artedacomedia.wordpress.com/outros-espetaculos/as-calcinhas-da-flor/>. Acesso em 24 jun. 2012.

Com relação às máscaras deste espetáculo, Roberto nos conta que fez questão que cada ator e atriz fizesse a *sua* máscara neste primeiro espetáculo, e assim aconteceu. Foi uma grande satisfação para os artistas, segundo Innocente, entrar em cena com as máscaras produzidas por eles mesmos (Roberto os auxiliou).

Para esta montagem, o diretor estudou a realidade brasileira e sua história, e, a partir de sua leitura, formulou alguns personagens típicos brasileiros, e combinou-os aos da *Commedia Dell'Arte*.

Estudar, para o diretor, tem um sentido antropológico. Quando chegou ao Brasil, resolveu vivenciar parte das nossas realidades sociais, que é a dos moradores de favelas. Ele fez amizades, morou e conviveu com as pessoas dessas comunidades, trabalhou com as mesmas e dividiu com estas pessoas tudo o que tinha, desde sua experiência de vida, até comida, dinheiro.

Estas vivências foram relevantes para a construção da imagem de Brasil, que faz Innocente. Imagem que, segundo ele, é constantemente escondida ou não tratada, por exemplo, pelos jornais impressos:

[...] uma espécie de esquecimento sistemático, social, sei lá... Eu quando cheguei no Brasil, 2006 [...] Brasil para mim, era Rio de Janeiro [...] Curitiba, onde está? Procurar no mapa [...] Chego aqui e, eu, como estrangeiro que tem, o... sabe, um sentido de culpa atávica, do colonizador [...] Avós dos avós dos avós dos avós, fizeram todo esse porqueria, se chega aqui se vê... quando cheguei aqui, Curitiba era muito pior do que agora, neste ponto de vista [...] tinha criança, se caminhava, tinha alguém chorando no chão, dormindo, bêbado, essa coisa dos carrinhos, catador de lixo, uma coisa que, pra mim, novidade absolutamente, sa ver esta coisa aqui [...] Brasil, 2006, acho que era primeiro governo Lula, né [...] todo mundo fala: -Ah! Brasil, país de terceiro mundo, ã [...] e, se chega, as visões, ã... se chega, vê São Paulo do alto, mancha incrível de cor [...] e baixar, se percebe que tem prédios assim, tem [...] Curitiba também se percebe tem prédios lindo maravilhoso, e tem lugares no chão... Já... "Alguém vá para o céu, alguém vá para o chão". E, então, eu fiquei assim, de boca aberta, e me parecia impossível que *ninguém* falasse disso. Se abria o jornal, Gazeta do Povo, esse jornal [...] Ma porque não tem todo dia, na primeira página: - Puxa... favela, de coisa, teve problema de água [...] Porque no está todo dia, ã? Parece como... Porque a gente camina todo e, ninguém bota, joga um olhar para o cara... Como, tudo ta normal. Agora, para mim, também é normal... Não, não, te ajudo um pouco, é... Porém, na época, eu fiquei muito... ã... Quando voltei, que comecei a morar aqui, aqui no Brasil, eu acho que em um ano gastei, 10 mil euro, pagando janta às pessoas, pagando almoço, porque, se vê, que me parecia impossível... não que... eu conseguisse salvar o mundo, porém o cara me, vá...: - Você, tem um tostão? – Tenho. Porque tenho de dizer: - Não, não tenho... Então, gastei um monte de dinheiro, monte de gente almoçar, jantar, crianças estar com fome, vá na padaria, compra alguma coisa para comer. (Roberto, 2012).

O diretor acha fundamental estudar a história do Brasil e conhecer sua realidade social pois, se algo está no presente, é porque foram tomados certos

rumos no passado. Aproxima-se de Martín-Barbero (2004) sobre “os estudos dos meios desde a investigação das *matrizes culturais*, dos *espaços sociais* e das *operações comunicacionais* dos diferentes atores do processo.” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.17, grifos do autor).

Innocente dividiu e compartilhou experiências cotidianas, misturou sua história à história de vida dos sujeitos, que enxergava à margem da sociedade, e, necessitados de melhores condições de vida, de um olhar. O diretor questiona a atitude dos brasileiros em relação à situação de acomodação quanto à reivindicação de direitos. Segundo ele, dentro do absurdo que é a realidade social e do que foi historicamente construído, poderíamos também tomar atitudes absurdas:

E... e quando começavas a enfrentar assim, o assunto assim Brasil, a história, todo essa cosa aqui, a história, que para mim, tem um sentido mesmo de: - Puxa, tem cosas muito irresolvidas aqui. Se o país é assi, é porque aconteceron cosas lá [...] Por que ninguém escreve uma carta ao presidente do Portugal, pedindo de volta tudo que foi roubado... Parece absurdo, né, agora, essa... o Fundo Monetário Internacional pede de volta o dinheiro. Né... Então porque non pedir de volta o que foi robado, o que foi [...] Então, comecei a estudar, sou muito curioso. Eu fui, fui a São Paulo, fui dentro de todas favela em São Paulo, conheci pessoas, conheço pessoas que moram na favela, e... Aqui em Curitiba também, fui ajudar pessoas, peguei doença, peguei uma doença que me deixou todas, pernas todas, manchadas assi [...] Eu tinha que ver, impossível se aí falar dessas cosas, sem ser, saber o que é [...] Fiquei um tempo numa favela em São Paulo, deu para morar na casa de gente que tinha lá, aqui em Curitiba, nas favelas conheci um monte de pessoas: malandros, putas, meio... meio malucos... Até que, na época, 2008, 2009 [...] sobre mim se falava de tudo. Sabe, tudo que eu ia lá, que eu ia lá, que eu... como se... Nunca me importou nada. Porém, eu, na verdade ia, ia mesmo porque queria ver. (Roberto, 2012).

Com relação às pessoas que desenvolvem trabalho voltado para a população mais carente, Roberto indica algumas contradições. Sua postura é de que se deve conhecer/viver determinada realidade para poder narrá-la e lutar por transformação, com real e profunda assimilação daquilo que se quer tratar, e não, olhar de fora, numa espécie de “moldagem e deformação da cotidianidade e dos gostos dos setores populares” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.27).

Eu acho que sempre foi o problema, no só do nosso grupo, porque depois, por exemplo, conheci vários grupo de São Paulo que trabalha até na favela, né... Ma... onde a maioria das pessoas que trabalha non son de lá. São... Sempre, a situação é sempre de... Um pouco a situação de que foi nos anos 60, anos 68, a revolta que, quem ia na frente das fábricas? Eram os estudantes. Que, ficava lá dizendo aos operários de não entrar. Ma os estudantes é otra condição. Então, não era uma consciência do operário, com sua parte. É quem pode mesma cosa, é... os artistas que discutem na comissão do país... son artistas burgueses. Que vivem totalmente, incluído né, num nível burguês de vida. E, falando né, da cosa, mas, mas eu ficava puto de vida, dentro de mim. Por exemplo [...] há descurso, blablabla

sobre teatro de rua, porém, terminamo espetáculo, pega as filhas va no shopping [...] Não estou dizendo que tenho que ser pobre, o que tenho que ir na favela, que... Porém [...] vo no shopping se tenho necessidade para alguma cosa, mas no é o meu lugar, o meu ambiente, o meu ambiente é mais uma praça, fico na praça, converso com as pessoas que estão lá, estão lá o... o vo num boteco [...] Esses cosa sempre... Grandes problemas. Se lá, o grupo vá... no interior do Paraná, né... –Ah, hotel assi... – Hotel assi? Eu ia hotel dos operário, onde vá os operário que conserta a rua. Essa é... quer dizer inter ideia de que estamo falando [...] em se apropriar de um discurso, de um assunto. (Roberto, 2012).

O texto de Innocente desperta a reflexão acerca do que poderia vir a ser uma prática de *des-territorialização* (MARTÍN-BARBERO, 2004). Como comunicar e/ou traduzir artisticamente, realidades diferentes “do *lugar desde onde* se pensa, se fala, se escreve.” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.28, grifos do autor).

Sua postura é clara e objetiva, porém, no tempo-espaço de sua subjetividade, onde o conhecer pressupõe que efetivamente, o sujeito artista se coloque como corpo, intelectualidade e alma presentes, no espaço-tempo da realidade do outro, sem distanciamento. Esse modo de ser e fazer condiz com a experiência de vida de Roberto, e por isso é tão fortemente expressa pelo artista, em seus anseios relacionados ao Grupo Arte da Comédia.

Compartilhar o modo de pensar/sentir de Innocente, exige desprendimento, e um trabalho profundo não só técnico, mas relacionado à vida, desejos e anseios de cada sujeito, ator e atriz. A partir deste ponto, podemos esboçar sentidos e reflexões acerca da prática de *integrantes flutuantes*, não fixos, existente no grupo.

Podemos esboçar também contradições, no sentido em que Roberto (2012) traz a ideia de estar *na* realidade do outro, para poder dialogar, porém propõe também “estudar a Commedia Dell’Arte para aplicar-la ao Brasil”, ou seja, uma técnica estrangeira, não ligada historicamente às práticas teatrais em território brasileiro, porém aqui aplicada.

Talvez o termo aplicar não seja o mais viável para ilustrar o que acontece na prática do Arte da Comédia, onde a *des-territorialização* se faz tão presente. Os termos trocar, compartilhar, transversalizar, parecem melhor representantes para o integrar saberes e experiências, que por distâncias geográficas, realidades histórico-sociais diversas, temporalidades distintas, ficaram isolados, mas agora, são postos em diálogo, em possibilidades de transformação.

Roberto (2012) comentou o trabalho contra-cultural do *Living Theater*, que, na década de 60, dentro de várias ações políticas, os atores faziam “também” teatro. E ainda, A *Comuna Baires* de César Brie, argentino que esteve desenvolvendo

trabalhos na Itália, Dinamarca, Bolívia. Innocente (2012) conta que, no *Teatro Comuna Baires* os integrantes viviam como uma base, uma república, fazendo tudo, “inclusive“ teatro. Quando citei o *Théâtre du Soleil*, de Ariane Mnouchkine, onde os atores recebem o pagamento em partes iguais (incluindo a diretora Ariane Mnouchkine), trabalham no palco atuando, no processo criativo, mas também limpam, cozinham, recebem o público, atendem a *bombonière*; Roberto disse que sim, também vivem num sistema de comuna, porém

Europa é tudo assi, Europa é burguesa. Ariane Mnouchkine é filha do maior produtor de cinema da França. É filha [...] Então, eu gosto de Ariane Mnouchkine, do trabalho que ele faz, porém, acho que precisa ter o cuidado de non idolatrar estes cosas. Poque por trás tem outra cosa, si... si, João Ninguém, tivesse tido as condições da Ariane Mnouchkine, teria sido João Ninguém ou Ariane Mnouchkine? Isso que precisa se perguntar sempre. Se Peter Brook, tivesse nascido em favela em São Paulo, teria sido Peter Brook, ou Fulano Tal... Então, é nesse sentido de, não é para idolatrar, não é para... As cosas acontecem na base das condições que [...] Para mim, eu adoro muito mais, sei lá... Arte de nordestino que vi no museu lá no Rio, um cara que, camponês, camponês que fa só camponês, continua sendo camponês, que porém fa... Estátuas de... reproduz tipo a família [...] Cosas, para mim de uma beleza incrível. E é camponês, é... Se você pega tipo, Van Gogh, um pobre Cristo, fez cosas maravilhosas [...] É, o... Ligabue era um camponês, que dormia na beira do rio... nem tinha casa, fez cosas maravilhosas [...] naif, pintor naif... (Roberto, 2012).

Roberto não se conforma com a marginalização existente com relação a alguns tipos de arte, e idolatria de outros, sendo que a diferença entre os tipos, é, provavelmente, baseada em suas condições para que aflorem dessa ou daquela forma. Volta-se novamente, à necessidade de pensar o antes, a história, o contexto para dada situação ser desenhada. A necessidade de pensar o que é central, marginal, e desde onde o são.

Acerca da atual formação do grupo, Roberto (2012) relata que tiveram fases diferentes de trabalho ao longo do percurso, desde 2006 mais ou menos, até hoje. Devido aos atores e atrizes saírem da trupe e outros (as) entrarem, nunca se fez possível um desenho fixo dos integrantes do elenco. Segundo o diretor, este movimento foi gerado por questões pessoais, relacionais, mas também pela falta de remuneração adequada, ou, constante.

O grupo sempre procurou produzir, inscrevendo projetos em editais públicos. Depende portanto, da aprovação de curadorias, para realizar montagens com verba e pagar os artistas envolvidos no trabalho. Esta é a realidade de muitos grupos teatrais no Brasil, o que explica atividades múltiplas de trabalho, realizadas por atores e atrizes, a fim de complementação de verba para o próprio sustento.

Olha, hoje a formação do grupo, então... aconteceram muitas coisas, né. Porque... Bom, primeiro porque não é fácil em nenhum lugar do mundo é... “Existir”, para o grupo teatral. É... Então as várias lei de fomento para cultura, para... Sempre são coisas que não são de fácil acesso, precisa chegar lá, é... Isso faz que os grupos sejam um pouco uma... ameça [...] realidade que nunca se consegue pegar, no... porque sempre um sai, um entra, o tem sempre entrando em movimentação. É... Então, eu acho que nosso grupo teve três momentos, né. Um momento do começo, onde, é... tinha esse grupo que era mais de 12, 13 pessoas e criou o primeiro espetáculo, daí todo mundo queria continuar, ainda que não tinha-se mais dinheiro, porque o primeiro espetáculo foi montado por recurso da Funarte, ainda baixo, porque era vinte mil reais [...] porém todo mundo recebeu uma ajudina. É.. De aí para frente não tinha um tostão, então, para todo mundo que ia: -Não, não vamo para frente, vamo para frente, vamo para frente... E... Isso, aí eu mesmo resolve dizer bom, se vamo para frente, tão quem quer, vamo. Claro, eu também me disponibilizei. (Roberto, 2012).

No início, por meio do teatro, Innocente queria apenas “descobrir o Brasil”, unido ao seu prazer em trabalhar com a *Commedia Dell’Arte*, e não imaginava formar e permanecer com o grupo (Roberto, 2012).

Bem, eu não comecei este trabalho na verdade lá no ACT com a ideia de criar um grupo. Tal, e... Foi ideia de... De assim, um pouco egoisticamente de descobrir o Brasil através do teatro... Uma cosa que me... assim, me... me pegava muito, né... E... E com a ideia de de... fazer aqui o trabalhos... que um assunto que gosto, que o teatro popular, que... De aí, todos resolveram: - Vamo para frente vamo para frente... Começamos ir para frente e daí começamos percurso de criação sem dinheiro sem nada, daí começaram as primeiras movimentações, porque não todo mundo conseguiu resistir. Isso determinou a criação do segundo momento né... (Roberto, 2012).

O segundo espetáculo, *Aconteceu no Brasil Enquanto o Ônibus Não Vem*, lhes rendeu reconhecimento nacional e mais de quinze premiações, além de indicações a premiações, como mostra o sítio virtual do grupo.

Com relação a este segundo espetáculo, ou, “segundo momento” Roberto (2012) relata que foi muito difícil a trajetória, devido a relações internas do próprio grupo, que estavam fragilizadas.

Dum, dum grupo que não era mais o grupo do primeiro espetáculo, ma com alguns e alguns otros novos, que teve grande dificuldade pára chegar ao segundo espetáculo, que foi “Aconteceu no Brasil enquanto ônibus não vem”. E... que a mais foi espetáculo que lançou de verdade o grupo no, no panorama dos grupos do Brasil e... E trabalhamos, trabalhamos, trabalhamos... Tínhamos que mudar muitas vezes, e... chegamos a ter um ponto de de de, não precisar fazer a.... a gente tinha marcado uma série de ensaios abertos que era uma coisa que o ACT fazia regularmente e... um dia antes, um um dos atores [...] foi embora: -Ah, não agüento mais, posso mais, vou embora... [...] Ah, tudo bem, então vou embora. e aí tivemos que substituí-lo, depois voltou... [...] todo uma né, movimentação. (Roberto, 2012)

De qualquer modo, quem se manteve na trupe, pôde aprofundar-se na linguagem da *Commedia Dell'Arte* e os novos, participaram de oficinas, para conhecimento da linguagem. A aproximação da realidade social brasileira foi trabalhada mais profundamente do que no espetáculo anterior, e as personagens foram enfim, abasileiradas. Segundo Roberto (2012), a maioria das personagens ficaram bem resolvidas neste espetáculo, e esse foi um dos motivos do sucesso das apresentações. Passaram a receber críticas de pesquisadores das artes cênicas e ter visibilidade no meio teatral, pelo reconhecimento do trabalho do grupo, e Roberto encarrega-se de dizer que este foi o momento áureo da trupe.

E... e esse segundo momento criou esse segundo espetáculo "Aconteceu no Brasil enquanto ônibus não vem" e... Quem é... Manteve o.. estilo da *Commedia Dell'Arte* e... o ritmo...e manteve, manteve e melhorou a qualidade dos atores, muitos já vinham da primeira experiência, e... E principalmente aprofundou os assuntos. Ou seja, as personagens que era, é... herdeiros das primeiras personagens, do primeiro espetáculo, foram aprofundando muito mais. E, por exemplo, no, no primeiro espetáculo, o "Vicente Capador" era um "Capitão", um Capitão assim bem parecido com Capitão da *Commedia Dell'Arte*, também como máscara, tinha um nariz grande, é... uma máscara assim, um pouco assustador, e... E no, no percurso de transformação virou muito mais um "Coronel". Virou um Coronel [...] porque a gente viu que não tinha muita diferença com os característica, e... Abasileirou totalmente. Quando lo primeiro espetáculo era só uma... pequena diferença porque também se chamava Vicente Capador, era o Coronel Vicente Capador, porém, era mais um Capitão da *Commedia Dell'Arte*, assim como... como primeiro impacto si. Veja no, no segundo, no segundo espetáculo já virou totalmente reconhecido como Coronel, de fazenda, de terra, que... é... Isso aconteceu para os vários personagens, alguns que ainda continuaram, sendo poco resolvidos, né. Outros que se resolveram, é... muito bem, e isso fez que o espetáculo teve grande sucesso. Ganhou alguns Gralha Azul²⁰ aqui em Curitiba, como texto, como encenação, direção, interpretação e bābābābābā. Ganhou um monte de festivais no no Brasil, todos os lugares aonde fomos, a gente ganhou ã... prêmios de isso, de aquilo... foi reconhecido, de aí começou a parte... assim de de de... retorno, vamo dizer. Ou seja, o grupo começou a circular, a sair de Curitiba, começou a entrar em várias circulações do Governo do Estado, do SESC, fomos São Paulo, fomos no Rio, fomos [...] começamos a fazer festivais importante, ser ter reconhecimento, ter é... críticas é, de pessoas importante, no que... que gostaram do trabalho, elogiaram trabalho [...] E... e foi o momento, vamo dizer áureo do do grupo, porque de aí conseguimos fazer uma outra produção que era... o auto de natal é... seja, "Aconteceu na Noite de Natal". (Roberto, 2012).

Em seguida da peça *Aconteceu no Brasil Enquanto o Ônibus Não vem*, Roberto queria mostrar que o grupo tinha potencial para ir adiante, mesmo com o cansaço após uma circulação feita com a peça pelo interior do Paraná, com

²⁰ Gralha Azul é a premiação que ocorre todos os anos em Curitiba, para a classe artística teatral paranaense, onde participam profissionais artistas e o pessoal da produção técnica.

inúmeras dificuldades, seja de ordem pessoal dos atores e atrizes, seja por conta de falta de dinheiro. E o Arte da Comédia produziu o *Aconteceu na Noite de Natal*,

[...] que pegava as mesma personagens porém colocando na situação de vigília natalina e... E criava uma situação divertida sem ser com nada religioso, nada... Ao contrário, brincando com essa religiosidade múltipla que tem o Brasil né... e... que foi apresentado só para o natal, mas só para demonstrar que o grupo tinha potencial para continuar a... a produzir ainda que não tivesse contribuição, porque ninguém... porque a gente continuava não ter contribuição de ninguém, continuava não ganhar editais a no... né. (Roberto, 2012).

O terceiro espetáculo foi um retorno a *Commedia Dell'Arte* mais tradicionalmente italiana. E também exigiu dos artistas esforço para continuar trabalhando e se aperfeiçoando na linguagem, sem a colaboração financeira.

E... e... daí depois fizemos um outro espetáculo que se voltou na... mais na tradição da *Commedia Dell'Arte*, que foi "As Espertezas de Arlequim", que na verdade, eu sugeri de fazer aquele espetáculo, num momento quando a gente tinha acabado uma circulação bastante, bastante cansativa né... Aqui no, no interior do Paraná e... chegamo vez se né... era perto de de festividade de natal, de natal, muitos queriam dar pausa [...] -Um momento, eu não tenho um tostão para fazer pausa nenhuma! Tão, se alguém quer continuar a trabalhar, 3, 4: - Ah, tudo bem, para mim tudo bem... Um poco brincadeira, um poco para, é... aperfeiçoar também o conhecimento sobre essa *Commedia Dell'Arte* porque não... É... sem sem, também todos que passaram no grupo é... desde o começo sempre com oficina *Commedia Dell'Arte* para ter um conhecimento mínimo, ã... Porém, um poco, entre aspas preguiça a vezes do do dos ator si, é... De aprofundar... Nunca na verdade se aprofundou muito, é... Depois de feito um espetáculo já, todo mundo acha que: - Bom, agora eu sei, agora eu sou ator de *Commedia Dell'Arte*. No é assim? É... Eu na Itália, estudei fiz para, para, para sei lá... 20 anos de *Commedia Dell'Arte* e ainda non non, non acho de conhecer tudo. Não só conhecer tudo, ma nem de ter a... É, é... son tipos de teatro como qualquer tipo de teatro, que na verdade precisa treinar muito contínuo, contínuo, contínuo, tem sempre coisas a descobrir, né. (Roberto, 2012).

Roberto (2012) reforça a ideia de que o trabalho com qualquer tipo de teatro, na estética da *Commedia Dell'Arte* ou não, exige dedicação. O aprofundamento chega por meio de trabalho intenso, constante, físico. Não se pode, segundo Innocente, após uma ou duas experiências com teatro de determinada linguagem, achar que se sabe o necessário. Segundo ele, sempre há o que descobrir, conhecer e aprender. O trabalho com a *Commedia Dell'Arte* na Itália caminha junto à passagem de tempo da vida do ator, atriz.

Por exemplo, a *Commedia Dell'Arte* de verdade, as personagens mudavam com a mudança de idade do ator. No... Começava como "Enamorado" quando era jovem, depois passava a ser, a ser "Capitão" quando mais velho, passava a ser "Pantaleão" quando era mais velho ainda... (Roberto, 2012).

Após *As Espertezas de Arlequim*, segundo Roberto (2012), o grupo ainda passou por mais movimentações de saída de atores e atrizes, devido a questões relacionais e visões diferentes de ofício, como, o fato de querer escolher o papel que iriam interpretar, ideias diferentes acerca da forma e do conteúdo dos espetáculos. Enfim, “as relações de trabalho, os afetos, os poderes” (COHEN, 2010, p.71) manifestaram-se em forma de interlocuções dissonantes, tornando frágeis as relações internas do grupo *Arte da Comédia*.

Neste ponto de mal-estar, o grupo já tinha se constituído legalmente com Associação, pois a intenção de Roberto é

Fazer nosso teatro com uma grande finalidade social, por isso teatro na rua, é... Pensar ir nos bairros, ã... Mais que o teatro de glamour, de... Por isso a gente, aí todo mundo me seguiu na ideia de fazer Associação e não, uma empresa qualquer, né... (INNOCENTE, 2012).

Apesar das intempéries, o grupo trabalhou *Aconteceu na Noite de Natal* (terceiro espetáculo) e *As Espertezas de Arlequim* (quarto espetáculo), somando todas as movimentações e insatisfações dentro do grupo, saídas de atores e atrizes.

Dando sequência, o grupo foi contemplado por edital de fomento, para montar o espetáculo infantil, *A História de Todas as Histórias*. A trupe fez a montagem em espaço fechado, apresentaram-se no Teatro Regina Vogue. O espetáculo, com a estética da *Commedia Dell’Arte* para crianças, segundo Innocente, é situação inédita no Brasil.

Para montarem *A História de Todas as Histórias*, o grupo passou a ser reconstruído em vários os sentidos.

Com o grupo que ficou, ã... é... Começaram a, começamos a reconstruir o grupo, reconstruir-lo em todos os sentidos como, como identidade como... [...] Porque também essa, essa, essa quebra, doeu muito nas pessoas né... porque... depois de quatro, cinco anos, que a gente trabalhava junto, estudava junto, puxava o cinto junto, ã... (Roberto, 2012).

Neste momento da entrevista, Roberto se mostra muito chateado, quando lembrou da quebra que ocorreu dentro do grupo, quando o estímulo de quem ficou, teve que ser trabalhado, para seguir adiante, conforme Samantha Agustin Cohen (2010) descreve em seu livro que trata de “trajetórias e relações” no teatro de grupo, “A cada integrante que se conecta ao grupo ou se desconecta deste, novas microrrelações e conflitos são gerados, reformulando a estrutura do conjunto.” (COHEN, 2010, p.74).

Para Innocente, quem quer trabalhar com teatro, principalmente teatro popular, de interesse social, não pode se ater em pormenores, se aborrecendo com coisas como, querer ser o ator (atriz) protagonista, ou ficar preocupado de porque este (a) faz determinada personagem e não aquele (a), valorizando o fato mais do que valoriza fazer teatro e trabalhar com o grupo.

Roberto comenta que todos os espetáculos que mencionamos na presente pesquisa estão ainda no repertório do grupo, e, no último Festival de Teatro de Curitiba (2012), o Arte da Comédia participou com todo seu repertório. Além disso, começaram também uma nova pesquisa, que aborta a ideia de “espetáculo” e chama-se: *Chega o Povo do Brasil*.

[...] uma nova pesquisa, que eu gostaria muito de conseguir desenvolver... Esperamos que gere um tostão para ajudar a... o povo a... a se animar nesse coisa, que, que, que uma pesquisa que vá próprio na direção de, de usar essa nossas personagens, essas personagens que a gente conseguiu. A mais... continuar essa pesquisa pra procurar ver outras, né. E, usar-los, porém diretamente no contexto social. Ou seja, destruir a de... Destruir a ideia de espetáculo, tirar o espetáculo, tirar cenário, tirar a marcação, tirar o texto, tirar tudo o que determina já o espetáculo e colocar só estes personagens na sociedade. (Roberto, 2012).

Parte desta pesquisa pude acompanhar em um dia de observação do grupo. Os atores e atrizes saíram para a rua caracterizados, e colocaram a máscara quando iniciaram o trabalho de pesquisa, de modo que foram identificados pelo público passante, como personagens. No dia em que os acompanhei, a região de pesquisa foi a Praça Tiradentes e arredores. Os atores vão à rua,

Porém, como personagens, né. É... A ideia qual é, a ideia é que eles possam ser... Primeiro son, bem reconhecíveis como personagem, então, o interlocutor público que passa na rua, não pode ter a dúvida se... Ele sabe: está numa relação de ficção, né... Porém essa personagem se comporta e age como se for, totalmente verdadeira. E, e esse muito difícil pro ator, dificuldade de exercício de ator, e... puxando o seu argumento. Ou, seja, ele é como, entre aspas, representante de um argumento. E, puxa seu argumento, com a ideia de sentir esse povo, que acha sobre esses assunto, né. E... Por exemplo, “Rosendo” faz um personagem que que, que que, melhor que outros, trabalhou nesta coisa até agora, com Alaor, começamos já em Londrina, dois anos e meio antes, se experimentando, né... Ele tem o assunto do trabalho, né, então ele chega: - Então, tava na minha terra, to procurando trabalho, em São Paulo... E diz: - Aqui como é? Aqui é fácil, tem trabalho? Aconteceu, muy, várias situações, é... e, a ideia é poder registrar tudo isso. Já estamos, vendo pra ter câmeras escondidas que possam gravar essa coisa, um gravadores para, né... [...] com a ideia que esse trabalho sirva a como fazer uma pesquisa sobre o que o povo acha, pensa, dos vários assuntos que, fazem parte desse país, nesse momento. (Roberto, 2012).

A ideia de Roberto é que os atores e atrizes saiam como personagens na rua e procurem juntar um número máximo de pessoas ao redor para conversar, conhecendo assim, um pouco da realidade destas pessoas, seus sentimentos, e desejos, esperança de vida, suas opiniões acerca das coisas, ou, do “argumento” que cada personagem carrega para diálogo.

Cada personagem tem um tema para trabalhar que é sua característica mais marcante, por exemplo, Josefina é a “mãe do Brasil”, ela pariu pessoas muito importantes para a cultura brasileira, porém, agora, mora num lugar perdido, sem assistência nenhuma. Rosendo, é o retirante nordestino, tem o trabalho como argumento, “veio do nada”, mas chegou em São Paulo, trabalhou muito, se sindicalizou, luta pelos seus direitos, sabe que tem que lutar, mas não sabe ao certo explicar para quê luta. Há o morador de rua, o Saci, que é o camponês, da terra, não possui estudo, mas tem a sabedoria popular, a sapiência da observação e prática de experiências cotidianas.

Antes do grupo sair às ruas, ainda na sala de ensaios no Prédio Histórico da UFPR, Roberto traça um plano de ação - Ilustração 27 - desenhando em planta a região onde vão trabalhar, apontando suas características para os atores e atrizes.



**Ilustração 27– Sala atual de trabalho do grupo, no Prédio Histórico da UFPR. Curitiba, 2011.
Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.**

O diretor, ao planejar o trabalho de pesquisa do dia, fez o croqui da Praça Tiradentes à mão livre, usando lápis e papel sulfite tamanho A4. Assim, explicava como pensava que deveria ser a localização dos pontos de ação das personagens. Mostrou conhecimento do espaço a ser trabalhado e do público que o frequentava, comentando os comércios e representando-os no desenho que fazia. Neste, estava

o mercado, a pastelaria, o bar dos árabes. Falava sobre a localização de cada banco da praça, o ponto das “putas estáveis”, dos “mendigos estáveis”, dos peruanos e paraguaios, os pontos de ônibus. Comentou também certa ocasião em que o proibiram de apresentar um espetáculo em frente à Catedral de Curitiba, na mesma praça.

No dia em que participei com o grupo da experiência na rua, percebi o quanto esta pesquisa era uma tarefa difícil para os atores e atrizes. Mesmo caracterizados com máscaras e figurinos cênicos tinham enorme dificuldade em conquistar a atenção das pessoas. Então, a solução dos (as) artistas foi instalarem-se onde já haviam pessoas acomodadas em ato de espera ou descanso, como pontos de ônibus, na frente da igreja, ou, nos bancos da praça, e a partir daí, conseguiram ter melhor desenvoltura, travando diálogo com o povo que se encontrava na região - Ilustração 28.

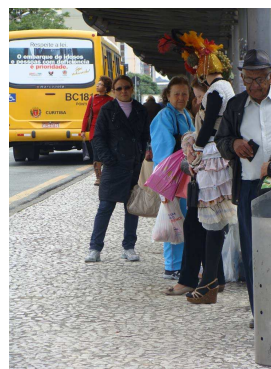


Ilustração 28– Personagens da pesquisa “Chega o Povo do Brasil” interagindo com as pessoas da rua. Curitiba, 2011. Fonte: Acrevo particular, por Soraya Sugayama.

Terminado o tempo combinado pelo grupo destinado à pesquisa na praça e arredores, Roberto, que havia acompanhado o trabalho dos atores e atrizes observando atento, um pouco contrariado e pensativo, sentou-se com os (as) artistas sob as árvores da Praça Tiradentes. Conversaram acerca do experienciado - Ilustração 29 - e, o sentimento geral, era de dificuldade a ser transposta com pontos levantados pelos atores e atrizes, que pareciam intransponíveis.



Ilustração 29– Conversa após experiência de pesquisa na Praça Tiradentes e arredores. Curitiba, 2011. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.

Roberto (2011) questionava os atores e atrizes: “Como comunicar? Dava pra ver todo mundo, mas não dava pra *sentir* a presença!”. Outro questionamento do diretor: “Vocês têm medo do povo? Ma porque vocês têm medo do povo?”. Algumas respostas: “Mas é claro que a gente tem!”, “Nem as putas quiseram falar comigo!”.

Roberto, no esforço de passar algumas questões de valores seus, parecia depender de um ânimo, de um afeto, que ainda deveriam ser trabalhados nos artistas, que mostravam-se em relação de conflito (e não de negação) com a prática proposta. Como se a prática tivesse sido pensada, desconectada de sujeitos, apesar de conectada a um desejo de humanização.

Essa situação de interlocução pode ser posta em diálogo com “a questão do desejo”, trabalhada por Jesús Martín-Barbero (2004) em seu texto, quando diz:

É a psicanálise que tem posto a questão do desejo, e repostado a questão do sujeito. Porém, atenção: se a psicanálise acrescenta algo à construção de uma teoria do discurso, e do discurso maciço em particular, é por haver descoberto na própria constituição do sujeito humano – em sua capacidade de assumir e se nomear como “eu” – a trama conflitual do social. O que a psicanálise aporta fundamentalmente a uma teoria do discurso maciço é sua afirmação de que o desejo está radicalmente articulado à lei do simbólico, ao discurso da cultura. E que essa relação não é algo que venha a se acrescentar a um sujeito já constituído, mas que faz parte de sua constituição – que o simbólico, a cultura fazem parte das condições de existência e de trabalho do sujeito humano²¹. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.73, grifo do autor).

²¹

Paul RICOEUR, *De l'interprétation, essai sur Freud*. Seuil, Paris, 1965.

Em sua proposta de pesquisa, Roberto Innocente tinha a intenção de trabalhar o “puro” contato e investigação do outro, do ato consciente de querer conhecer o povo. Cabe aqui, a citação que Martín-Barbero (2004, p.25) faz de Gramsci: “‘só investigamos de verdade o que nos afeta,’ e afetar vem de afeto”.

Innocente (2011) argumentou que os atores e atrizes deviam se perguntar *por que* as putas não quiseram diálogo, numa tentativa de compreensão da realidade delas, num ato de *deslocamento* (MARTÍN-BARBERO, 2004). Pode ser que para as putas, disse Roberto, vocês estejam brincando, enquanto elas, estão trabalhando. Podem também pensar que vocês estão atrapalhando o trabalho delas. Perguntem quanto elas cobram por um tempo de conversa, e paguem, e conversem com elas. Isso, para ele, seria entrar em diálogo e entendimento. Seria uma tentativa de aproximação.

A pesquisa proposta por Roberto para os atores e atrizes é um exercício não apenas de *olhar* para o outro (a), mas de *percebê-lo* (a) como ser humano que vive *sua* realidade, *suas* necessidades e que são portadores de *suas* verdades. O fato é que, cada artista também é portador de um olhar e constituído por suas verdades. Resultou que, na ocasião, dia 03 de novembro de 2011, a trupe voltou para a universidade reclamando a falta de atenção das pessoas para com eles (as) e o descaso do povo, com a pesquisa que estavam fazendo.

Ficou claro que, cada ator e atriz, deveria desprender-se de pré-conceitos com relação ao outro (e a si próprio), lidar com a frustração, praticar o ato de ser paciente e insistente, e exercitar o improviso criativo para criar a situação de interlocução verbal acerca de seu argumento; isso, motivado (a) pelo argumento do diretor de que, não eram as pessoas que deveriam compreender o trabalho deles (as) enquanto artistas, e sim, os (as) artistas que deveriam compreender as pessoas, para aprender com elas e posteriormente trabalhar para, e, em nome delas.

Analisando este momento de conflito, percebemos que o mesmo está relacionado às *esferas de ação* (FIORIN, 2008) distintas. As pessoas que andam pela rua, trabalham na rua ou nela se acomodam estão “em determinadas esferas de atividade” (FIORIN, 2008, p.61), enquanto os atores e atrizes estão em outra.

Segundo o mesmo autor, “não se produzem enunciados fora das esferas de ação, o que significa que eles são determinados pelas condições específicas e pelas finalidades de cada esfera.” (FIORIN, 2008, p.61). Porém, no exercício de pesquisa

proposto por Innocente, os atores e atrizes diretamente da esfera de ação enunciativa teatral, tentam aproximação e interação com as distintas esferas de atividades coexistentes na rua, em busca de *conteúdos temáticos*. Neste encontro (ou confronto) de esferas deveria surgir outra, híbrida. Por aí podemos compreender a complexidade do exercício que, na verdade, propunha a capacidade dos (as) artistas de desenvolverem e combinarem diferentes *gêneros do discurso* articulados aos de esferas distintas.

Dependendo do lugar definido para a pesquisa, o grupo usa uma estratégia. Os (as) artistas têm experimentado formas de abordagem ao povo, para perceber em qual delas obtém-se uma melhor qualidade de contato com a população. Com relação à pesquisa desenvolvida nas Ruas da Cidadania de Curitiba, Roberto (2012) diz:

Fizemos essa, esse... Esse experimentação em algumas Ruas da Cidadania, e aí a gente invento por exemplo, a ideia que, nos tamos lá porque chegou uma carta, que aí vai ter essa reunião do povo do Brasil, que a Dilma convocou [...] Ma inda estamos pesquisando, essa... Porém difícil, porque sem recurso, estas cosas... (Roberto, 2012).

Mas estas experimentações acabam sendo difíceis porque exigem disponibilidade de tempo e recursos, gasta-se com transporte de todos e alimentação. Além destas dificuldades, Roberto (2012) argumenta que o artista que está fazendo este tipo de pesquisa, deve se despir de sua vaidade, por menor que seja, pois, neste trabalho, não se ganha nem aplauso. Comenta ainda que o material que eles têm e o que conseguiram desenvolver, é muito pouco. Seria necessário apanhar material, pelo menos de todo sul do Brasil, para elencar alguns *tipos* que pudessem compor personagens de um próximo espetáculo.

E, a mais tem que... como diz, é... Uma cosa que pode fazer só atores que querem *mesmo* fazer, a pesquisa assim, porque não tem nem o retorno do aplauso [...] Como pesquisa mesmo, e... com muita convicção do que estamo procurando... Porque a minha ideia seria com todo este material, depois, desse material fazer surgir o próximo, é... o próximo espetáculo, como continuação desta pesquisa sobre o povo do Brasil. Começou assim, ideia de, criar, de encontrar os tipos que podem representar todo esse povo, que é imenso, que enorme, do norte, do sul, e... E, e fizemos uma, uma cosa pequena, pequena, muito pequena até agora, né. E não podia ser diferente, né. A ideia se, se a gente conseguisse fazer esta pesquisa, num... Num panorama, pelo meno, sei lá, do sul do país, pelo meno... É... acho que poderia dar material suficiente para o, o espetáculo que, que aprofunda ainda mais. (Roberto, 2012).

Em termos de organização do grupo, Roberto Innocente como diretor, delega tarefas para os (as) integrantes da trupe. Ele nos conta que tem um tipo de formação (da Itália), que é de Companhia Teatral, ou seja, de trabalhar com certa estrutura, capaz de organizar grupos com mais de 30 pessoas, escritório, sala de ensaio, sala de apresentação. Porém, a realidade do Arte da Comedia não condiz com esta, funcionando na base da articulação e integração desenvolvidas entre os artistas, além de depender de custeios pagos, para sustento do grupo.

Com relação à divisão de tarefas, o diretor conta que geralmente é ele quem toma a iniciativa de escrever projetos para concorrer a editais públicos, e que, se ficar na dependência de que alguém fazer o mesmo, corre o risco de ninguém fazê-lo e de ficar sem trabalho (ele e o grupo). Então, escrito o projeto, procura “ser o mais democrático possível” (Roberto, 2012), apresentando a ideia a todos (as), abrindo o que escreveu para leitura e considerações.

O diretor nos conta que não existe uma “verdadeira organização” (Roberto, 2012), uma divisão de tarefas, por enquanto no grupo. Menciona que o ator Alaor, integrante mais antigo do grupo fora o próprio diretor, auxilia bastante nas tarefas que precisam ser feitas e também delega atividades ao grupo.

Sobre o pagamento dos artistas pelas atividades de trabalho desenvolvidas no grupo, Roberto (2012) relata que, quem desenvolve uma tarefa, por exemplo, de produção, recebe por isso. Quem trabalha com o cenário, também, e assim por diante - quando se tem dinheiro.

Acerca de como ocorrem os ensaios e treino dos atores e atrizes, o diretor fala que, quando o grupo tem alguma apresentação ou atividade de pesquisa em agenda, procuram encontrar-se todos os dias, mas isso depende muito do momento e de que compromissos já assumiram fora do grupo.

Nos momentos assim, de [...] existência do grupo sem, sem *finalidade verdadeira*, que seja uma produção, que seja uma circulação, seja um calendário de apresentações, si... Mais que um afastamento, tem um, si... Um... Bamo ver que acontece... E... Agora, por exemplo a gente resolveu de, agora temos uma circulação marcada para o próximo mês, é... Tem alguma cosa acontecendo, depois, resolveu, é... voltarem o que a gente fez ano passado, que na verdade, depois esse período parece enorme, porque quando se está parado, parece um tempo muito grande, ã... Na verdade, se son nem dois meses, né. É... Resolveu voltarem a treinar todo, todos os dias, estreamos dois dias de treinamento, puro treinamento e otros dois dias se [...] treinamento finalizado... (Roberto, 2012).

O Arte da Comedia apresenta-se como um grupo de integrantes flutuantes, que vai se moldando e sobrevivendo na luta diária por trabalho, porque reconhecimento local e nacional eles já têm. Samantha Agustín Cohen (2010) argumenta que é comum integrantes de grupos de teatro manterem relações flexíveis com seu grupo a fim de atenderem a outras demandas e projetos de vida extragrupo. A estes artistas que “estabelecem essas relações de caráter provisório” atribui “a condição de artista fluido” (COHEN, 2010, p.81) fazendo relação com a metáfora de liquidez de Zygmunt Bauman. Porém, o Arte da Comédia, em termos de prática e relações, diferencia-se do conceito de *artista fluido* proposto por COHEN (2010), por conta das atividades desenvolvidas pelos (as) integrantes do grupo que, mesmo flutuantes, envolvem-se em questões ligadas à manutenção da trupe.

Roberto (2012) é otimista e, em cada palavra sua, percebemos a força de sua ideologia, de viver o sonho de fazer teatro, acreditando que é possível, e ainda, que é possível compartilhá-lo. Na prática, o Grupo Arte da Comédia, com todos os percalços da caminhada, não parece desdizê-lo.

Eu vi também na minha experiência, sempre trabalhei em teatro de grupo, trabalhei também como [...] ma, é... sempre vi que mais o grupo consegue se dar estrutura, é... mas as pessoas acreditam que está fazendo e mais é possível... Tudo isso é possível. Mais que possível. Precisa correr atrás [...] dia por dia. Vamos dizer que o mundo da arte é o mundo donde... si, você chega a ser um Picasso, chega a ser um Peter Brook [...] ma, mesmo o Peter Brook tem que ir procurar o seu dinheiro para, para continuar o seu centro ano por ano. (Roberto, 2012)

Segundo o diretor, já passaram pelo Arte da Comédia, mais de 50 pessoas. Roberto acredita em uma forma de participação do ator e atriz, que depende da vontade dos mesmos para dar continuidade ao grupo. Mantém o grupo com “as portas sempre abertas”. Quem quer entrar no grupo, simplesmente entra, quem quer permanecer no grupo, simplesmente permanece. O mesmo com relação à saída. Não há um teste, uma inscrição a ser feita para acesso ao espaço de trabalho e criativo do Arte da Comedia. “Não precisa fazer juramento [...] e isso significa, no meu ponto de vista, ter muita consciência do que se está fazendo.” (Roberto, 2012).

Para Roberto (2012), fazer teatro de rua no Brasil, não tem o mesmo peso e nem significa a mesma coisa que fazer teatro de rua, por exemplo, na Itália. O diretor cita desde fatores climáticos, que propiciam determinada alocação do espetáculo teatral no espaço, até fatores sociais. Em nosso país, a centralização de riqueza nas mãos de poucos, faz com que a grande massa da população não tenha

acesso a bens culturais e artísticos, como por exemplo o teatro. Este é um dos motivos políticos que inspira artistas a trabalharem na rua. Roberto (2012) diz:

Esse peso, essa diferença entre rua e teatro fechado é uma coisa, que eu sinto aqui no Brasil. Por exemplo, na Itália [...] não tem essa... esse peso, essa marcação. Bom, son países diferente, por exemplo, é... na Itália [...] é mais difícil, é mais particular por que? Porque faz mais frio, povo não está disponível a ficar na rua, são países que não vivem muito na rua, né. A diferença é que Brasil, é um país que, por clima, por história, vivem mais na rua. E... a mais eu, quando cheguei aqui, cheguei para fazer espetáculo, ópera lírica, no Teatro Guaíra. Templo da... [...] Quien va nesses lugar, nesses templos? Quien va ver espetáculo a 50 Reais de ingresso? Uma boa, uma boa fatia de [...] curitibanos, o de brasileiros em geral, com certeza, né, porque o Brasil é um país de rico, não é um país pobre. Porém é um país rico que tem muito pobres. Ou seja, é um país que é... para... eu acho... tem que trabalhar lá no... procurar uma igualdade, uma homogeneidade de status nas pessoas, né... É... Então é um país onde o teatro de rua tem um sentido enorme, fundamental, porque é o teatro que vá às pessoas, e não as pessoas que tem que ir ao teatro. E para ir ao teatro, precisa já uma instrução, precisa já uma cultura, precisa já superado uma série de dinheiro [...] Teatro que vá as pessoas é só vontade de parar um segundo. Se pára e o que está acontecendo é algo interessante si, aproveita e fica. E isso já, me ajuda passar alguma coisa. (Roberto, 2012).

O teatro que é apresentado em espaços fechados custa caro para grande parte da população brasileira, o que de certa forma, já intimida o povo com relação ao poder aquisitivo e estatuto social. O teatro de rua, ao contrário, dá acesso não apenas aos cidadãos que podem pagar por ingresso, mas também àqueles que vivem em situação de poucos recursos, e, por este ou outro motivo qualquer, não têm o hábito de frequentar o teatro. Roberto (2012) relata que, numa situação de apresentação do espetáculo de seu grupo na rua,

Todo mundo ficou emocionado, sei lá, ver o carrinheiro, que chegava lá, parava o carrinho, sentava em cima, ficava assistindo a peça, que trazia família um dia depois, com a criancinha de rua... Ficar emocionado, essas coisa, mas mesmo esse finalidade, o... escopo, né, a função. E por isso, acho que no Brasil o teatro de rua tem um grande sentido. (Roberto, 2012).

A tecnologia, ou seja, o modo de fazer as coisas de acordo com a abordagem que damos na presente pesquisa, é relação entre processos, pessoas, e pode ser alienante e manipuladora, ou, emancipadora e capacitadora de seres humanos dotados de criatividade, inventividade e consciente do próximo.

Mas eu queria falar de outra coisa: das relações entre tecnologia no singular e culturas no plural, já que é da tecnologia que provém hoje um dos mais poderosos impulsos que se dirigem à homogeneização, e é a partir da diferença e da pluralidade cultural que a uniformização tecnológica está sendo desmascarada e enfrentada. (MARTÍN-BARBERO, 1988 apud MARTÍN-BARBERO, 2004, p.178)

Com as palavras de Martín-Barbero (2004) cabe uma reflexão junto à fala de Roberto (2012), que sente um desalinho quando eventos com potencial desestabilizador de situações postas socialmente, se entregam a este mesmo sistema posto, correndo o risco de deixar seus valores únicos, por valores homogêneos, igualando-se, e portanto, perdendo identidade e força de “resistência, de ressemantização e redesenho” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.178).

Pode ser que seja um mal-estar só meu... É que, é... Como em todos lugares do mundo, é... quando nasce alguma cosa, que pode ser destabilizante, de uma... um *status quo* de uma sociedade, a primeira cosa que a sociedade fa é, pegar-la, remodelar-la, jogar-la la. E, acho que um poco o que está acontecendo com teatro de rua aqui no Brasil. É... nasceu uma Rede Brasileira Teatro de Rua, nasceu de um jeito espontâneo, na rede, na mídia [...] Já pegou uma dimensão que não é mais assim espontâneo [...] dá a sensação que tem os cabeças de essa cosa, né. Que, que non é todo mundo igual, não é todo mundo [...] tem as cabeças. As cabeças estão no Rio, São Paulo. Então está na, nas grandes capitais [...] Esta cosa um poco, uma... uma pena, ma, pode ser que não seja assim... que va de um jeito diferente. (Roberto, 2012).

Acerca do que nos coloca Innocente, sobre a Rede Brasileira de Teatro de Rua, podemos refletir a respeito da escolha que fazem os indivíduos, com relação aos de modos de organização possíveis. A presença de pessoas, que passam a centralizar informações, deliberar em nome de todos (as) em nome da organização de processos, interferem politicamente no meio. Isso acarreta a potencialização de alguns indivíduos e enfraquecimento de outros. Será possível um *cabeça* (Roberto, 2012) articular identidades, dignamente *a partir de uma racionalização tecnológica* (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.181)? E ainda, será possível uma articulação política em nível nacional, de grupos afins, porém diversos em seus modos de ser e de fazer, sem que se estabeleça a *atomização* (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.182) desta sociedade?

Com relação aos cenários de suas peças, Innocente (2012) comenta que é um lugar criado para gerar incômodo no ator, para que o ator controle o que ele faz. Deu o exemplo do palco pequeno, que portava sete atores em cena, o que só era possível por meio da precisão técnica de movimentação por parte dos atores e atrizes. Para Roberto, os elementos cênicos têm que ser móveis, para serem movimentados durante a peça, mudando a composição das cenas.

É o próprio diretor quem faz o projeto dos cenários e além de desenhá-los, às vezes constrói e dá acabamento, como pintura, costuras, sempre que a estrutura disponível para seu trabalho comporte tais atividades. Dependendo do caso,

contrata um cenotécnico, que é o profissional que maneja construções de cenários que envolvem serralheria, marcenaria, esculturas, pinturas. Roberto conta que sente enorme prazer em desempenhar estes trabalhos manuais de construção, que exigem raciocínio simultâneo, exercício da “criatividade prática” (SENNET, 2009, p.41).

No espetáculo *As Espertezas de Arlequim, o Arte da Comédia* trabalhou com dois tipos de cenário diferentes, como analisamos no capítulo 3. O primeiro cenário pensado para este espetáculo permitia ao público assistir mais frontalmente a peça. Na segunda opção, os figurinos tornaram-se mais elaborados e o cenário, mais limpo. A trupe experimentou trabalhar com o público em 360°, o que alterou toda a movimentação dos atores e atriz em cena, que trabalhavam as triangulações (relação de posicionamento do corpo estabelecida entre os atores e atrizes, considerando o público), de modo bem diferente da primeira experiência com o *lugar praticado*.

O interessante foi observar que, apesar do desenho do espaço ter mudado consideravelmente, e com isso, a relação com o público, a energia presente na construção das cenas, pelos atores e atriz, permaneceu. Isso nos faz refletir que, a energia dos atores e atriz, não dependia intrinsecamente da configuração espacial, (ao menos no caso deste espetáculo). Essa energia, deduzimos, deve derivar das técnicas memorizadas e trabalhadas pelo ator (atriz) no próprio corpo, não esquecendo da força cênica da máscara, como guia fixo dos gestos (não fixos).

Interações, independentes do *lugar praticado*, que resultam em um corpo de tal modo e intensidade, cênico. “Esse caminhar memorizado, parece conter em si mesmo tudo o que está para ser dito no espetáculo” (AZEVEDO, 2009, p.247).

Os atores e atrizes do Arte da Comédia utilizam uma técnica ensinada por Roberto Innocente, que chamam de “bate-máscara”. É por meio desta, que criam um desenho de corpo caricato e tempo de cena bem específicos. O ator (atriz) que estiver falando com o companheiro (a) de cena, volta seu corpo para ele (a), porém, o rosto com a máscara, fica voltado ao público. Isso acontece de modo acelerado e fragmentado. O ator (atriz) dá seu texto olhando para a plateia e volta o seu rosto para o ator (atriz) com o qual contracena em poucos segundos, alternando o tempo todo esses movimentos de olhar para o público falando e olhar para seu (sua) companheiro (a) de cena - Ilustração 30.



Ilustração 30– As Espertezas de Arlequim apresentada no Largo da Ordem – primeiro modelo de cenário. Curitiba, 2010. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.

A transformação, reconstrução e aproveitamento dos elementos cênicos de um espetáculo para outro é prática presente no Arte da Comedia. Na Ilustração 31, podemos ver Roberto no processo de construção do cenário de mais uma peça. Diz respeito ao “Edital Ópera Ilustrada”, da Fundação Cultural de Curitiba.

O diretor risca os desenhos nos painéis de madeira com giz, e os traços que não cumprem sua função na composição, são removidos com um pano molhado com água, que serve de apagador. Assim, diretamente no painel de fundo do cenário, Roberto vai desenhando e experimentando formas. No dia do encontro, o diretor pretendia pintar os painéis com apenas dois tons de cinza, caracterizando ruas, perspectivas e passagens, como corredores em forma de ogiva - Ilustração 32.

O que podemos ver ao redor de Roberto são ferramentas simples como, lápis, pincéis, bacias, latas e potes de tinta, panos.



Ilustração 31– Roberto construindo o cenário para Ópera Bufo Livietta e Tracollo, de G. Pergolesi - parte lateral e frontal. Curitiba, 2012. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.



Ilustração 32– Roberto construindo o cenário para Ópera Bufo Livietta e Tracollo, de G. Pergolesi. Curitiba, 2012. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.

Na Ilustração 31 podemos ver o palco do *Aconteceu no Brasil Enquanto o Ônibus Não Vem*, com a escada preta utilizada de outro espetáculo e uma nova escada, em madeira sem pintura, construída para a ocasião da ópera.

Há um acesso por trás dos painéis, como mostra a Ilustração 33, com a escada aproveitada do *Aconteceu no Brasil na Noite de Natal: Auto de Natal*.



Ilustração 33– Cenário para Ópera Bufo *Livietta e Tracollo*, de G. Pergolesi – parte posterior. Curitiba, 2012. Fonte: Acervo particular, por Soraya Sugayama.

Os espetáculos de *Innocente* têm característica artesanal. Este modo de fazer se apresenta como independente de altas tecnologias para existir, mas demanda habilidades técnicas de artesão. Já comentamos com relação às máscaras, a importância que Roberto dá ao feitiço por parte de cada ator e atriz, tendo contato com a construção da sua feição (máscara) no palco.

Roberto (2012) comenta que a “artesanalidade” do figurino, do cenário são fundamentais para que seja sentida toda a atmosfera “próxima do homem” incluindo materiais, cheiro. O fazer as coisas com as próprias mãos, no teatro de rua, é atividade comum do ator e da atriz, que para fazer acontecer o espetáculo de rua deve ter consciência, no sentido de “[...] saber que, essa coisa sou eu que tenho que carregar-la, sou eu que tenho que arrumar, sou eu que tenho que construir [...]” (Roberto, 2012).

No teatro de rua, o diretor preza pela voz do ator e atriz, que para ser ouvida, é mediada pelo próprio corpo, sem o uso de amplificadores de voz; preza pelo (a) artista que chama atenção do público mediado por sua performance de corpo, junto ao figurino, perna de pau, que o torna “fora do comum”, com outra

escala de altura, cor. Além disso, para Roberto, a ausência de som artificial como o da voz amplificada por microfones, carrega uma postura de respeito com o entorno e com as pessoas que não desejam ouvir o que se passa com aqueles atores e atrizes. O diretor caracteriza como invasivo, o tipo de uso do espaço como faz o “carro do sonho”, que anuncia suas vendas pelo alto-falante sobre o automóvel.

Com relação ao ato do trabalho artesanal e à artesanaria corporal, Roberto (2012) argumenta que

Acho muito importante principalmente para, para continuar estar na ideia que, essa arte é uma arte do homem. Non é uma arte, vamos dizer, é... que... Que pega na tecnologia a sua capacidade de existir. Por isso por exemplo, é... Eu non, non, non concordo muito com é, o microfone num espetáculo de rua. Claro, numa praça, a praça é barulhenta, praça você não dá para falar de aqui e fazer que te ouçam do outro lado. Ma non tem que te ouvir do outro lado. Se eu, se eu quero, a minha ideia é se eu to aqui e você quer o que eu estou te propondo, você tem vir até ele. Tem que estar lá naquele distância que dá pra ouvir. Se quer ficar mais longe, problema teu [...] Dentro de uma realidade urbana, não tem... Se não eu estou impondo a minha presença, a minha presença artística [...] ma que sentido tem? Ah, porque assim, todo mundo pode ouvir. Como pode ouvir, ma eu não quero que ouça, quero que ouça quem quer vir a ver o espetáculo. (Roberto, 2012).

O diretor diferencia muito o teatro *de rua*, do teatro *ao ar livre*. Este, que para ele é outra coisa, diferente do teatro de rua, e que se faz muito na Itália, na França, na Espanha e consiste no deslocamento da estrutura do teatro fechado, para uma área externa.

Você pega um espaço, coloca um palco, com toda estrutura palco e faz um espetáculo. Estou fazendo teatro ao ar livre. Que fez o Galpão lá no Barigui [...] Construiu um palco, com toda iluminação, um monte de projetor, fez teatro ao ar livre [...] Teatro de rua é isso, é ir colocar a própria arte no meio da rua, no meio da rua, no espaço com ou sem estrutura [...] eu vou lá, nesse pequeno espaço e nesse pequeno espacios espero que alguém venha lá. Eu faço para que as pessoas venham lá. Estou fazendo meu teatro lá na rua, se non, estou este estrutura... Sei lá, na Itália, no verão, no no tem nenhum teatro fechado. Todo teatro passa a ser ao ar livre, porque calor, porque vá a noite suar no teatro? Enton acho que essas cosas, tem um pouco de equívoco às vezes, né... (Roberto, 2012).

Refletindo acerca dos exemplos citados por Innocente, percebemos que estes tipos de escolha parecem considerar apenas uma parte do que pode vir a ser trabalhar na rua. Uma, o próprio conforto térmico que propicia um espaço aberto no verão, com relação ao espaço fechado – que se faz mais adequado aos climas frio. Outra, quando a estrutura da caixa cênica desloca-se para a rua, e proporciona encontro de pessoas para o entretenimento.

Não vemos essas situações com desdém, mas talvez como situações que não potencializam o *lugar praticado* rua, que tem características tão próprias e apropriadas aos artistas que sensivelmente a percebem. “Quando pensamos na complexidade de usos dos espaços da cidade, já estamos colocando nossa atenção nas práticas de significação que articulam os sentidos da rua dentro do marco cultural no qual esta está inserida.” (CARREIRA, 2001, p.145). O fato é que podemos pensar “na complexidade de usos dos espaços da cidade” de forma a invadir e ressignificar, reorganizando o espaço urbano, “assaltando” a silhueta urbana, como propõe Carreira (2001), ou, de forma a compor esta silhueta fragmentada, como um fragmento a mais, num ato de comunhão e comum acordo.

Colocar o microfone, é... para que todo mundo ouça, é... colocar as luzes [...] bom, se son um lugar que não tem iluminação nenhuma colocar umas luzes assi, para se, se ver, tudo bem... Ma, as luzes para fazer o efeito luzes, ma por quê? Então eu to fazendo, estou fazendo um outro tipo de teatro. Não é uma [...] melhor o pior, não [...] porém, é outra cosa, outro tipo de proposta, que, tem o seus pontos positivos e tem os pontos negativos em relação a, por exemplo, é... aproximar pessoas essa cosa [...] Se eu pego meu palquinho e vou na rua qualquer do bairro qualquer e coloco lá, ã... Eu não estou invadindo aquele lugar. Eu estou, como se o pipoqueiro, vou colocar o meu carrinho ali, pipoca, faço um pouco de barulho com tambor [...] o barulho pra dizer: - To aqui. E quem quier vem... (Roberto, 2012).

A postura de Roberto Innocente como artista opõe-se ao modo de trabalhar de artistas de rua que optam pela prática do conceito de invasão, como procedimento estratégico de intervenção urbana. Roberto prefere que seu teatro seja uma das muitas atrações que surgem na rua, no corriqueiro dia a dia, sem alardes.

A ideia do diretor do Arte da Comédia não é a quebra das ações e fluxos existentes no cotidiano da rua, que se traduz em automóveis e seres humanos que recebem mercadorias, repassam; comprando e vendendo, oferecendo serviços, praticando o lugar pela atividade de trabalho ou ócio, pelo deslocamento de corpos, ou pelo repouso no espaço. A ideia de Roberto é inserir seu teatro de modo que faça parte deste contexto.

Sobre o jogo de invasão do espaço coletivo, que inclui a possibilidade do público da rua se relacionar de inúmeras formas com o espetáculo, Carreira (2001) nos coloca que

O jogo foi definido pelo sociólogo francês Jean Duvignaud (1982) “como uma atividade sem objetivos conscientes, um estado de disponibilidade que

foge a toda intenção utilitária” (p.41), livre e sem regras “neste estado de ruptura do ser individual ou social, no qual a única coisa que não se questiona é a arte” (p.35). (DUVIGNAUD, 1982 apud CARREIRA, 2001, p.146).

Independente dos modos de ação, o importante, segundo Innocente (2012), é que o artista se posicione, no sentido de assumir sua ação artística como uma ação política. E uma ação política, supomos, não é descolada do social, e sim, desde o social e para o social, sempre passível de questionamentos.

Ma, o que acho por exemplo é que, uma cosa que... quem trabalha como artista deveria entender, pelo meno para mim é assim, é que non dá para non se colocar. Um artista que não se coloca, o artista que fala eu so apolítico, para mim é um idiota. Tipo assim, non que tem que ser partidico, no estou te dizendo que partido você é, então, você tem que ter uma posição política. Porque como artista, você tem uma visão do mundo, tem que ter uma visão do mundo, tem que... Imaginar o mundo, ver-lo, ver-lo além, sei lá, de algum jeito. Então você não pode não ter uma posição na frente das cosa que acontece [...] A arte sem, sem o mundo não existe... A arte existe para o mundo e em consequência do mundo [...] da mesma necessidade de posicionar, e mesmo de aí pode nascer e sair a própria arte. A própria... visão do mundo como sugestão de um mundo diferente, para mim melhor [...] não sei se para você melhor o para outro, pero, para mim, melhor. Melhor do que estou vendo, que vi. (Roberto, 2012).

Para Roberto (2012), o artista é também aquela pessoa que tem certa desenvoltura e capacidade de agir de modo a construir o que sua cabeça pensa, não separando o sujeito criador daquele que executa a criação, numa espécie de setorização do saber e do fazer. Este tipo de produção orienta a vida do artista que, como pudemos ver nas imagens da presente dissertação, fabrica seus espetáculos que se apresentam numa escala muito próxima da escala humana, tanto em dimensão física, quanto poética, no sentido de fabricação, *arte de fazer*.

[...] a necessidade de se expressar, de dizer o que tem na cabeça, dizer o que acha do mundo, dizer o que passa na sua mente. Artistas para mim é esse, é, pessoas que, que sabe ir atrás de, de procurar instrumentos para poder fazer isso [...] por isso tem que ser também, entre aspas: artesão. Artista e artesão, que mais instrumentos têm na mão é... no meu grupo na Itália, para mim era obrigatório que todo mundo tivesse, todo mundo que trabalhava como ator como técnico, a gente sempre trabalhava tudo junto. Não tinha trabalhar ator, técnico... Todo mundo tinha que saber como se monta projetor, como funciona, como funciona um *dimmer*²², é... como que funciona um aparelho de som, é... como é interpretar um texto, todo mundo tinha saber. Quer dizer esse trabalhando junto, é... Teatro é uma cosa que acontece junto. Somos num mundo que está muito setorial, né... Ma que não pode ser setorial. Eu non, non acredito numa arte... Se eu sou artista, eu sou pintor, escultor, ator, músico, sou tudo que é expressão de arte, e... uso cada vez o que, o que está mais próximo, o que, que acho, mais interessante, sei lá... (Roberto, 2012).

22

Dimmers são dispositivos que controlam a intensidade da luz.

Roberto (2012) diz que o teatro precisa tocar-nos de forma tal que emocione, onde nos identifiquemos como ser humano que compreende intimamente aquilo que está vendo e interagindo como público espectador. Diz ainda que espetáculo e espetacularidade são diferentes de teatro, e que para o “espetáculo”, a tecnologia é uma arma poderosa. Para Innocente, a finalidade última de toda arte é criar emoção “colocar as pessoas numa condição fora que, extrapola ele para alguns segundos da vida cotidiana, dando uma emoção” (Roberto, 2012).

Teatro tem uma outra função, que é uma função a mais [...] antiga de onde nasceu [...] aquele velho fato da catarse, de ser é... espelho para uma sociedade... esse é fundamental para o teatro. Para o espetáculo não [...] O Circo do Soleil, emociona porque... Ah, as luzes, ah! Som forte, maravilha! Ma, é espelho de que, da minha vida? De nada. É só um gran, belo espetáculo, lindo, maravilhoso. Eu procuro mais, é [...] o artista e o teatro de rua e o teatro em si, e o cinema, mais que a televisão (a televisão está mais no mundo do espetáculo, o cinema está mais nesse outro mundo da arte), procura emocionar si, ma emocionar porque eu estou me vendo lá [...] Eu gosto da tecnologia ma [...] non me preocupo de usar o non usar. Porém no meu pensamento de artista entra poco [...] já usei, já fiz espetáculo com vídeo-projeção, com uso de computadores com... radio laser, com... muitas dessas cosas [...] Porém no sei, no... No son os recordos melhores que tenho, lembranças melhores que tenho. (Roberto, 2012).

Podemos perceber que o artista usa a palavra tecnologia para designar a alta tecnologia representada por artefatos tecnológicos utilizados, por exemplo, nos espetáculos do Cirque du Soleil. Grande empresa, cuja estrutura envolve além de artistas, TI²³, recursos humanos, eletrônicos, mecânicos e de segurança, confere ao espetáculo de circo, um caráter de máquina atuante em nível global, cujos espetáculos apresentam-se como mercadoria de preço altíssimo, reservada a uma pequena parcela da população brasileira, aquela que pode pagar pelo ingresso que, neste ano, chegou a custar 60% do valor do salário mínimo brasileiro vigente em 2012.

O diretor nos conta que já experimentou o trabalho com espetáculos de característica espetacular proporcionada pelos artefatos tecnológicos, porém, fala que sua sensibilidade artística não o direciona neste sentido: “Me traz mais numa direção... mais tranquila. A tecnologia non pode me dar mais de o que o homem. Homem já é o máximo. Homem, ser humano é o máximo. Já é o máximo. Tecnologia é só algo que está dentro.” (Roberto, 2012).

²³ Tecnologia da Informação.

Ainda sobre o ser humano, diz que este é “um conjunto técnico-emocional” e que tudo foi inventado “na base do homem” (Roberto, 2012). O artista ainda complementa que não podemos esquecer

a única referência que a gente tem, e a gente muitas vezes esquece esta coisa [...] nós temos uma referência só que é a vida. E a mais, não sou nem religioso nada... Porém, o que acho maravilhoso é que acima de todo mundo é esse mundo. Aquela árvore ninguém saberá fazer-la uma árvore assi. Nem o melhor cenógrafo do Spilberg, porque aquela árvore é de verdade uma árvore. Outro será uma imitação, será uma cópia, será uma cosa [...] e são todas cosas maravilhosas, porque sei lá, pensar mesmo os filmes de animação, esses filmes maravilhosos, mágicas que cria, onde pode ir a fantasia. Porém ma ir a fantasia, pode chegar lá igualmente contando um conto, uma... Uma rodinha de contação de história, sem a necessidade de *fazer ver algo que abra a boca*, né... Pode imaginar... (Roberto, 2012).

5 CONSIDERAÇÕES PARA A PRESENTE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Emocionava-me e ao mesmo tempo me assustava o fato de estar lidando, no fundo, com sonhos humanos e vidas delicadas inteiramente às suas concretizações. (AZEVEDO, 2009, p.3).

Colher dados e analisá-los pode ser uma tarefa sistemática, daquelas feitas conforme os livros de metodologia científica nos orientam. Mas, e quando o que observamos, fotografamos, entrevistamos e descrevemos, são relações mediadas por feitura e gestos dos corpos dos sujeitos que trabalham e fabricam porque sonham? E quando nós, no papel de pesquisadoras (es), nos pegamos trabalhando, fabricando textos, porque sonhamos também?

Parafraseando MARTÍN-BARBERO (2004, p.113), pela interação proveniente da relação de pesquisa estabelecida com o Coletivo BoatoClandestino e com Roberto Innocente, do Grupo Arte da Comédia, pudemos localizar *rupturas-deslocamentos* que indicam um avanço estratégico, com relação ao mercado como ente hegemônico.

No presente texto procuramos interagir com sujeitos que fazem “teatros de rua”, no plural. Percebendo a tecnologia dos grupos nos quais estão inseridos. Para nós, a tecnologia é *como* se relacionam os sujeitos dos grupos de teatro de rua estudados, *com o que* interagem no processo de viver/fazer arte, e o *porque* de se relacionarem deste ou daquele modo, produzindo, mediados por relações e interações.

Acerca do Coletivo BoatoClandestino - pela voz de seus integrantes; e do Grupo Arte da Comédia - pela voz de Roberto Innocente, descrevemos nesta dissertação os modos de conviver e organizar-se, maneiras de fazer arte cênica na rua e sobreviver, num contexto que podemos pensar à margem, se olharmos o que está posto no senso comum como teatro: espaço fechado destinado a apresentações de cunho dramático; e também à margem, quando o assunto é tecnologia teatral: carente, e arriscamos dizer, nula de reflexões, acerca da tecnologia teatral específica no teatro de rua.

Cada um dos grupos pesquisados, durante o processo da escrita foi formando um corpo e, o que apresentamos nesta dissertação como o corpo

tecnológico de cada grupo, resulta de uma tessitura formada por percepções e diálogos de sujeitos constituídos por seus valores. Os grupos apresentaram-se como artistas politizados, que tem a rua como local de trabalho e contato com o povo. O fazer teatro *de* rua ou ainda, *na* rua, o torna específico, dentro do que podemos chamar de fazer teatral. Para os grupos pesquisados, é na rua, local menos institucionalizado, que formas de interação mais democráticas são possíveis.

Ambas as trupes primam pelo cuidado com as formas daquilo que apresentam como cenário, como cena. Temos nesta pesquisa como cenário, toda a materialidade que apresenta-se como imagem cênica aos olhos do espectador. Isto inclui maquiagens, figurinos, adereçagem cênica, corpos orgânicos e inorgânicos estáticos ou em movimento com seus sons, iluminados pela luz do dia, difusa da atmosfera, ou, pela luz do poste aceso na praça, à noite.

Percebemos que o resultado estético do trabalho das trupes provém de pesquisa, diálogo, suor, e de sonhos materializados em espetáculo. Nos dois grupos, a característica e o acabamento dados aos artefatos cênicos é artesanal, e procuram utilizar-se de reciclagens, customizações e reaproveitamento de materiais. Porém, esteticamente, um, é muito diferente do outro, devido às suas inclinações teóricas, práticas e anseios de grupo. “E o modo de aquisição tem muito a ver com as formas de uso”. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.158).

Observamos que em um dos grupos estudados, as relações são mais retas e menos hierárquicas no momento do diálogo. Isso não exclui a necessidade de, em algumas situações, os artistas estabelecerem responsáveis por organizar e coordenar determinada atividade técnica. Os sujeitos voluntariam-se, inclinam-se a desenvolver as atividades dentro do grupo em função de suas competências, possibilidades de vida, afinidade com a atividade, identificação, e vontade de aprofundamento acerca do que precisa ser desenvolvido. Os conhecimentos adquiridos são transmitidos ao grupo, numa espécie de capacitação constante dos artistas. Este grupo está formado por artistas que se identificaram artisticamente e politicamente, desde os tempos da universidade. Apresentam-se, portanto, como um grupo já constituído, apesar de sua formação recente, de cerca de três anos. É também um grupo estabelecido, no que se refere ao espaço de trabalho, que é alugado para esta finalidade, o que os (as) integrantes consideram uma vitória. Os encontros são semanais e fixos, deste modo, os (as) artistas programam suas outras atividades de trabalho, para que possam encontrar-se nos dias combinados. A

dedicação ao grupo não é exclusiva em termos de trabalho, mas em termos de relação artística, sim. Os (as) artistas mostram dar prioridade às atividades artísticas *da trupe*, e não permanecem circulando por vários grupos artísticos, tendo unicamente este como prioridade. A criação do cenário e figurinos tem “a mão” do grupo. Enquanto um (a) artista coloca uma ideia, outro (a) a complementa, outro (a) sugere a forma de viabilização possível, outros (as) viabilizam, numa colaboração mútua entre os sujeitos. Esta forma de relacionar-se acontece nos âmbitos da criação e da execução de atividades artísticas e burocráticas. Algumas partes do processo de trabalho acontecem simultaneamente, sempre em resposta ao que foi colocado por um (a) artista ou por outro (a). O funcionamento do grupo implica convívio com alteridades, diferentes pontos de vista, críticas e opiniões contrárias, que são negociadas nas práticas das atividades de trabalho. Algumas atividades individuais, são praticadas metodicamente, por ter o (a) artista esta característica, outras nem tanto. O que detectamos é que existe um modo de fazer, mas, as coisas são feitas por “operações multiformes e fragmentárias, relativas a ocasiões e detalhes” (CERTEAU, 2009, p.41), sem regras pré-estabelecidas, enumeradas.

No outro grupo estudado para esta pesquisa, as atividades são localizadas e distribuídas pelo diretor, que organiza o que deve ser feito, e chama reuniões para que os (as) artistas auxiliem nas tarefas burocráticas que precisam ser executadas. Não são todos (as) que se voluntariam a desenvolver tarefas, segundo o diretor, porque poucos são os (as) artistas compromissados no sentido de serem participantes fixos (as) do grupo. Geralmente, são os (as) integrantes fixos (as) que auxiliam na execução de tarefas burocráticas. A direção artística é centralizada no diretor, bem como o treinamento dos atores e atrizes. A criação e confecção da mobília da cena e adereços, são geralmente feitos pelo próprio diretor, sempre que este, possui espaço e ferramentas adequadas para tais fins. O grupo recebe novos atores e atrizes a todo momento, pois o diretor mantém as portas do grupo abertas para qualquer artista que queira, participar. Devido a esta característica, identificamos o grupo como constituído por integrantes, em sua maioria, flutuantes. O conteúdo técnico e ideológico da trupe, está intimamente ligado à história de vida e experiências do diretor, idealizador do grupo. Apesar de existir há cerca de seis anos, a trupe não possui local fixo para desenvolver suas atividades de trabalho e, no momento em que o pesquisamos, estavam desenvolvendo suas atividades de pesquisa e trabalho em salas emprestadas da UFPR, e, na própria rua. Os

encontros ocorrem com frequência que depende do momento. Se o grupo foi contemplado em algum edital público, atores, atrizes e o diretor reúnem-se para trabalhar com a finalidade proposta no projeto selecionado. Quando os (as) artistas não tem um objetivo definido em vista, ficam um pouco mais afastados. A vontade do diretor é que os (as) integrantes dediquem um tempo do seu dia, de preferência as manhãs, para trabalhar no grupo, de modo que os treinamentos sejam feitos com frequência diária, o que geraria qualidade no trabalho corporal apresentado, que, segundo o diretor, é um trabalho árduo e que exige dedicação de vida. Todos os integrantes, incluindo o diretor, envolvem-se em atividades de trabalho e artísticas extra-grupo.

Nos dois grupos pesquisados, os atores e atrizes apresentam-se em cena com mais de um papel, representando mais de uma personagem, o que denota a necessidade de versatilidade nas partituras corporais, que designam desde ações interiores, até a ação cênica em si, praticada por movimentos, subtextos, e pelo contato/manipulação de artefatos cênicos. (AZEVEDO, 2009, p.223).

Em ambos os grupos por nós pesquisados, a manutenção das atividades depende muito da postura que cada sujeito assume. São os sujeitos, como seres humanos responsáveis e ativos que respondem pelo que é produzido, e não, uma entidade superior, generalizante. Os sujeitos são “donos” dos processos e procedimentos de trabalho. São responsáveis, portanto, pelo andamento (ou não) da trupe, em seus aspectos organizacionais, artísticos, logísticos. O compromisso assumido com o outro (a) depende de anseios e desejos comuns, mais do que individuais. Quanto mais desejos e anseios compartilhados, comuns, maior parece ser a estabilidade do grupo.

Os dois grupos dependem de verbas provenientes de editais públicos para manterem-se. Um deles, mantém-se ativo independente se há esta verba ou não, enquanto que o outro, depende da verba disponível para alavancar as suas atividades. Durante as entrevistas, pude perceber que sempre há algum ponto de discordância entre os grupos artísticos e *o que* as políticas públicas oferecem, ou *como* oferecem, e sob quais condições.

Os grupos de teatro de rua estudados, apesar de não terem caráter de instituição, e apresentarem seus “resultados” efemeramente, como espetáculos de rua não divulgados pela maioria das mídias de massa, nos mostraram muito acerca do mundo do trabalho e de organização social possível. Acreditamos que,

Todas as sociedades humanas são complexas: o que pode ser simplório é o modo de percebê-las. Algumas pessoas são incapazes de ver, sentir e compreender sutilezas existentes em outras culturas que não a sua, ou nem mesmo na sua própria. E, se não as veem, decretam que não existem. (BOAL, 2011, p.28-29).

Em ambos os grupos, detectamos sentimentos e necessidade de *artesanalidade, aperfeiçoamento humano, que liga-se à satisfação humana, e, ao longo prazo*. Itens vitais que, combinados, parecem dissonantes do cotidiano da sociedade contemporânea. Falamos de

[...] um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho benfeito por si mesmo. Abrange um espectro muito mais amplo que o trabalho derivado de habilidades manuais; diz respeito ao programa de computador, ao médico e ao artista; [...] As condições sociais e econômicas, contudo, muitas vezes se interpõem no caminho da disciplina e do empenho do artesão: é possível que as escolas não proporcionem as ferramentas necessárias para o bom trabalho e que nos locais de trabalho não seja realmente valorizada a aspiração de qualidade. E embora a perícia artesanal possa recompensar o indivíduo com o orgulho pelo resultado de seu trabalho, não é uma recompensa simples. (SENNET, 2009, p.19).

Nas duas trupes estudadas, os (as) artistas colaboram entre si, desenvolvendo várias atividades de trabalho. Mas, é importante não confundirmos este trabalho coletivo e colaborativo, com a moderna ética do trabalho em equipe.

A moderna ética do trabalho concentra-se no trabalho de equipe. Celebra a sensibilidade aos outros; exige “aptidões delicadas”, como ser bom ouvinte e cooperativo; acima de tudo, o trabalho em equipe enfatiza a adaptabilidade às circunstâncias. [...] Apesar de todo o arquejar psicológico da administração moderna sobre o trabalho de equipe no escritório e na fábrica, é o etos de trabalho que permanece na superfície da experiência. O trabalho de equipe é a prática de grupo da superficialidade degradante. (SENNET, 2010, p.118).

No trabalho de equipe da administração moderna, a “experiência acumulada de vida”, a “profundidade da experiência” (SENNET, 2010, p.117) pouco vale. O ideal é que o sujeito seja capaz de fazer múltiplas tarefas, mudando sempre de posto de trabalho de modo que seu conhecimento fica na superfície, e suas relações com a equipe, idem. Relações superficiais entre indivíduos, geram menos conflitos, “mantém as pessoas juntas evitando questões difíceis, divisivas, pessoais. O trabalho em equipe poderia parece mais um exemplo, portanto, dos laços do conformismo de grupo” (SENNET, 2010, p.129).

No caso do *Coletivo BoatoClandestino*, a força que une artistas com cabeças diferentes - fator que pressupõe negociação - é um ideal social comum, somado ao prazer que um (a) tem de trabalhar junto com o outro (a). Os laços

afetivos são efetivos na consolidação e coesão desta trupe. O trabalhar juntos é consequência e gera produção de conhecimento desde a teoria e desde a prática, a partir das quais aprimoram-se tecnicamente como artistas, e antes, como seres humanos. A vida pessoal de cada integrante é pensada, e os compromissos extragrupo assumidos, de forma que possam permanecer juntos trabalhando, ensaiando, criando, e arrumam meios para isso, para estarem juntos fazendo teatro.

Por meio dos diálogos com Roberto Innocente, percebemos que “estudar o mundo humano se constitui num olhar para o outro, num debruçar-se sobre o pensamento do outro, seus enunciados, seus valores”. (GONÇALVES, 2011, p.42). Roberto (2012) nos faz olhar o ser humano como um ser “técnico-emocional”, ligado ao mundo natural, e ao mundo que, por mais artificial que pareça, foi feito por mãos/cabeças humanas, e *para* seres humanos. Mãos/cabeças que, segundo Roberto (2012), precisam se posicionar perante o mundo, pois o mundo se coloca em nossas vidas numa interação permanente, quer queiramos, quer não.

Entendemos que *o posicionar*, ao qual se refere Roberto, não é no sentido de manter o posicionamento fixo, mas de perceber conscientemente o que passa ao seu redor e a partir das relações que faz entre seus valores e o mundo dado, passar a relacionar também as palavras enunciadas verbalmente e as ações propriamente ditas. Estas interações parecem exprimir, o exercício da própria vida.

Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias; esse diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas. A relação entre a mão e a cabeça manifesta-se em terrenos aparentemente tão diferentes quanto a construção de alvenaria, a culinária, a concepção de um playground ou tocar violoncelo – mas todas essas práticas podem falhar em seus objetivos ou em seu aperfeiçoamento. A capacitação para a habilidade nada tem de inevitável, assim como nada há de descuidadamente mecânico na própria técnica. (SENNET, 2009, p.20).

Essas questões nos remetem às reflexões do seminário²⁴ proferido pelo Prof. Dr. Ivan da Costa Marques, “Possibilidades de práticas ontológicas situadas”, onde dialogamos acerca da forma que um ser humano dá a sua própria vida, que acaba sendo o que acontece *entre*, às relações que estabelece. Podemos pensar no fluxo que o homem e mulher dão ao verbo em movimento, à interpretação que fazem das coisas do mundo, às suas ações propriamente ditas, responsáveis e responsivas, e ainda ao conjunto de ações que estabelece ao longo dos percursos

²⁴ Este seminário é parte dos seminários que foram organizados pelo PPGTE da UTFPR no ano de 2011 e aconteceu no dia 19 de agosto de 2011, na própria sede da UTFPR.

mediados pelos “seres” que habitam o nosso universo: humanos, objetos, teorias, natureza.

Nós descrevemos e criamos o que descrevemos e isto é ciência; e as ciências fazem ontologia; e os seres humanos produzem enquadramentos desde as coisas como são feitas, criam substantivos, objetos que mostram e omitem coisas e assim vão tendo e propondo visões de realidade permeadas pelas noções que têm baseadas em suas formas de vida, em suas formas de ver a vida, em suas formas de viver a vida.

As observações e descrições narradas no presente capítulo, e o modo como conduzimos nossa pesquisa, com este olhar, são muito debatidos em encontros que se destinam a compartilhar experiências do mundo teatral, mas não, em encontros que se destinam a trocar experiências acerca do mundo da tecnologia.

Esperamos, na presente dissertação, ter conseguido dar voz aos (às) artistas que compõem os grupos pesquisados, apreendendo “a dimensão política das vozes” (FIORIN, 2008, p.82), “considerando a pesquisa como uma relação dialógica entre sujeitos” (FREITAS, 2007, p.28). Também, considerando diálogo, as relações estabelecidas entre nós sujeitos, no papel de pesquisadoras (es), artistas, pesquisados (as), leitores (as) de bibliografias diversas e imagens que abundam, no mundo; no caso desta pesquisa, no mundo das artes cênicas e da tecnologia, de forma a “*Pensar (em) los interstícios*, ao des-atar ‘filosoficamente’ os estudos culturais de suas ocultas fronteiras e aceitar a intempérie e a diáspora como novos lugares desde os quais pensar [...]”. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.16).

Pensamos que na sequência desta etapa de pesquisa concluída, com os dados colhidos *a partir dos artistas* que fabricam a cena, poderíamos iniciar outra, pois

É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização. (CERTEAU, 2009, p.39).

Muitas são as queixas, da classe artística, acerca do *teatro não ser culturalmente valorizado* pela sociedade. Os artistas do teatro de rua, especificamente, queixam-se do *descaso no que concerne às políticas públicas* para suas atividades de trabalho. Algo não permite que essas esferas dialoguem sem entraves. O não diálogo com determinada esfera de atividade, e a não valorização

de algo, são também atividades e não passividades. Nosso objetivo próximo é analisar estas “passividades”.

REFERÊNCIAS E INTERLOCUTORES DE PESQUISA

AMORIN, M. In: FREITAS, Maria T. et al. **Ciências Humanas e Pesquisa: leitura de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Cortez, 2007, p.11-25, v.107.

ANDRADE, José Carlos dos S. **O Espaço Cênico Circense**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ILUMINAÇÃO CÊNICA. 2012. . Disponível em: <http://www.abric.org.br/> . Acesso em: 14 out. 2012.

ÁVILA, Fernando S. de. **Território Circense**. 2008. Dissertação (Mestrado em Geografia na Faculdade de Ciências e Tecnologia) – Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2008.

AZEVEDO, Sônia M. de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. 2009. São Paulo: Perspectiva.

BAKHTIN, M. **Para Uma Filosofia do Ato Responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

BURKE, Peter. **O Que É História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARREIRA, André L. A. Netto. **Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito**. Trans/Form/Ação [online]. 2001. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732001000100010>. Acesso em: 21 mai. 2012, p. 143-152. n.1, v. 24.

_____. **Ambiente, Fluxo e Dramaturgias da Cidade: materiais do Teatro de Invasão**. O Percevejo [online] – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes

Cênicas da UNIRIO, v. 01, n. 01. 2009. Disponível em:
<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/482/402> .
Acesso em: 13 out. 2012.

_____. **Teatro de Rua: mito e criação no Brasil**. ARTCultura - Universidade Federal de Uberlândia, v. 01, n. 02, 2000. Disponível em:
<http://www.teatroderuacptr.com.br/arquivos/palestras/TEATRODERUA.pdf> . Acesso em: 13 out. 2012.

_____. **Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo**. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010. Disponível em:
<<http://portalabrace.org/vicongresso/historia/Andre%20Carreira%20Abrace%202010.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2012. Não paginado.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2009.

COHEN, Samantha A. **Teatro de Grupo: trajetórias e relações** - impressões de uma visitante. Joinville: Editora Univille, 2010.

FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

FIORIN, José L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FISCHER, Stela R. **Processo colaborativo : experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. 2003. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000305324>>.
Acesso em: 21 ago. 2012.

FREITAS, Maria T; SOUZA, Solange J. e; KRAMER, Sonia. (Orgs.). **Ciências humanas e pesquisa: leitura de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Cortez, 2007, v. 107.

GONÇALVES, Jean C. **Vozes da Educação no teatro, Vozes do teatro na educação: diálogos bakhtinianos sobre a prática de montagem na universidade, a partir da análise enunciativa de memoriais de formação em teatro**. 2011. 183 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011. Disponível em:
<<http://www.ppge.ufpr.br/teses/D11%20Jean%20Carlos%20Gon%C3%A7alves.pdf>> . Acesso em 21 ago. 2012.

_____. **Direção Teatral e Pedagogia**. Atos de Pesquisa em Educação. Blumenau, v.6, n.1, p. 132-145, jan./abr. 2011. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/atosdepesquisa/article/view/2352>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

INSTITUTO BRASILEIRO DE TECNOLOGIA TEATRAL. Disponível em: <http://www.ibtt.art.br/>. Acesso em: 14 out. 2012.

LINSINGEN, Irlan Von. **Perspectiva educacional CTS: aspectos de um campo em consolidação na América Latina**. Ciência & Ensino, 2007. Disponível em: <<http://www.ige.unicamp.br/ojs/index.php/cienciaeensino/article/view/150/108>>. Acesso em: 14 fev. 2012. Não paginado, n. especial, v. 1.

MATE, A. **O Teatro de Rua e suas implicações sociais e políticas**. NÚCLEO PAVANELLI; CENTRO DE PESQUISA PARA O TEATRO DE RUA RUBENS BRITO. (org) Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua: Caderno I. São Paulo: Abaporu Comunicações, 2011.

MOREIRA, H; CALEFFE, Luiz G. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

NEVES, Karla F. R. **Do Processo Criativo da peça *Deus ajuda os bão* a uma Oficina Prática de Teatro-Fórum: processo artístico do Coletivo BoatoClandestino**. 2011. 74 f. Monografia (Especialização em Interdisciplinaridade em Arte e ensino das Artes) - Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2011.

NÚCLEO PAVANELLI; CENTRO DE PESQUISA PARA O TEATRO DE RUA RUBENS BRITO. **Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua: Caderno I**. São Paulo: Abaporu Comunicações, 2011.

REDE BRASILEIRA DE TEATRO DE RUA. **Carta de Santos– RBTR, 30 de janeiro de 2012**. Disponível em: <http://teatroderuanobrasil.blogspot.com.br/>. Acesso em: 9 jun. 2012. Não paginado.

SILVA, Noeli T. da. **O Teatro de Rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio**. Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/743/680>. Acesso em: 1 jul. 2012.

_____. **O teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio**. In: V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2009, São Paulo. Anais da V Reunião Científica da ABRACE - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos.html>. Acesso em: 10 out. 2012.

SOBRAL, A. **Ato/atividade e evento**. In: BRAIT, B. (Org.) Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010.

VIANA, F. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

WINNER, Langdon. **Os Artefatos têm política?** In: WINNER, L. The Whale and the Reactor – A Search for Limits in an Age of High Technology. Tradução de Fernando Manso. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. Disponível em: <http://www.necso.ufrj.br/Trads/Artefatos%20tem%20Politica.htm>. Acesso em: 1 jul. 2012. Não paginado.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Sítios virtuais consultados

<http://artedacomedia.wordpress.com/>

<http://blogdovivarte.blogspot.com.br/>

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=C255552>

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4768322Z7>

<http://envolverde.com.br/educacao/protesto/teatro-popular-contra-a-privatizacao-da-cultura/>

<http://livroseafins.com/batel-soho-um-lugar-que-nao-existe-em-um-bairro-que-nao-ha/>

<http://mundareu.wordpress.com/>

<http://teatroderuanobrasil.blogspot.com.br/>

<http://www.coletivoboatoclandestino.com.br/>

http://www.cristovaotezza.com.br/p_biografia.htm

<http://www.cultura.gov.br/site/2012/01/02/funarte-4/>

<http://www.grupogalpao.com.br/port/home/index.php>

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=693

<http://www.nucleopavanelli.com.br>

<http://www.overmundo.com.br/guia/atelie-de-criacao-teatral-act>

<http://www.reginavogue.com.br/teatro.php>

<http://www.rosadosventos.art.br/historico.html>

http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/Alexandre_Mate

[http://www.urbs.curitiba.pr.gov.br/PORTAL/equipamentos/index.php?pagina=ruasda
idadania](http://www.urbs.curitiba.pr.gov.br/PORTAL/equipamentos/index.php?pagina=ruasda
idadania)

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction
=cias_biografia&cd_verbete=459](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction
=cias_biografia&cd_verbete=459)

APÊNDICE B - Entrevistas e coleta de dados

COLETIVO BOATOCLANDESTINO. Coletivo BoatoClandestino: entrevista coletiva [28 jan. 2012]. Duração 118 minutos. Entrevistadora: Soraya Sugayama. Curitiba, casa da Karla e do Igor.

INNOCENTE, Roberto. Roberto Innocente: entrevista [17 abr. 2012]. Duração: 77 minutos. Entrevistadora: Soraya Sugayama. Curitiba, Sala da Companhia de Teatro Palavração, no 3º andar do Prédio Histórico da UFPR na Praça Santos Andrade.

INNOCENTE, Roberto. Roberto Innocente: entrevista [29 jun. 2012]. Duração: 39 minutos. Entrevistadora: Soraya Sugayama. Curitiba, Sala de ensaio do Grupo Arte da Comédia, no 3º andar do Prédio Histórico da UFPR na Praça Santos Andrade.

APÊNDICE C - Encontros: observação e coleta de dados

Segue a relação dos encontros onde coletamos dados que serviram como material de pesquisa para esta dissertação:

Coletivo BoatoClandestino

- Visita à sede do grupo para apresentação da intenção de pesquisa e para nos conhecermos; observação de ensaio. Integrantes presentes: Asaph, Igor, Juliana, Karla e Valéria (Curitiba, 05 nov. 2011).
- Visita à sede do grupo para observação de ensaio; Integrantes presentes: Asaph, Igor, Jeferson, Juliana, Karla e Valéria (Curitiba, 27 jan. 2012).
- Visita à residência de Karla e Igor para entrevista coletiva, após espetáculo da Praça Espanha. Integrantes presentes: Asaph, Igor, Jeferson, Juliana, Karla e Valéria (Curitiba, 28 jan. 2012).
- Seminário com o Coletivo BoatoClandestino na disciplina Montagem de Espetáculo. Integrantes presentes: Igor, Jeferson, Karla e Larissa (Curitiba, 26 abr. 2012).
- Espetáculos *Deus ajuda os bão* no Largo da Ordem (Curitiba, 2011), *Deus ajuda os bão* na Praça Espanha (Curitiba, 2012).

Grupo Arte da Comédia

- Visita à sede do grupo para observação; observação do trabalho de pesquisa na rua – Praça Tiradentes e arredores. Integrantes presentes: Alaor, Guto, Mazí, completar (Curitiba, 03 nov. 2011).
- Visita à sede do grupo para observação do ensaio - apresentação da peça *A História de Todas as Histórias*. Integrantes presentes: Alaor, completar (Curitiba, 02 mar. 2012).
- Visita à sala da Companhia de Teatro Palavração, para entrevista com Roberto Innocente. Integrante presente: Roberto Innocente (Curitiba, 17 abr. 2012).
- Visita à sala de ensaios do grupo, para ver feitura de cenário e entrevistar Roberto Innocente. Integrante presente: Roberto Innocente (Curitiba, 29 jun. 2012).
- Espetáculos *As Espertezas de Arlequim* no Largo da Ordem (Curitiba, 2010), *As Espertezas de Arlequim* na Praça Santos Andrade (Curitiba, 2011), *A História de Todas as Histórias* no Teatro Regina Vogue (Curitiba, 2012).

ANEXOS

ANEXO A – Entrevistas completas

Entrevista Coletiva 28 de janeiro de 2012.

Entrevistadora Soraya: Como vocês se conheceram, como se deu o nascimento do grupo, há quantos anos e com qual objetivo?

- Então, eu a Karla e a Ju, pra falar do nosso lado, a gente era da mesma turma, na Faculdade de Artes do Paraná e... no último ano a gente se juntou pra montar uma peça, é, que falava sobre... o abuso de alguma forma, sobre originalidade também era o tema, tinha vários temas, mas, principalmente a opressão contra a mulher, assim. Foi o tema da peça. A gente se juntou pra apresentar na mostra da FAP, e daí a gente acabou... Foi bem legal assim, a experiência e tal, e a gente continuou, daí a gente fez uma segunda versão dessa peça, então a primeira se chamava Xerocriação e daí ela já virou, mas depois virou Uma História Não Desaparece. E daí nisso, a gente começou a conversar sobre fazer uma peça de rua e se juntar com eles. Daí eles...

- Daí nasceu de Uma História Não Desaparece nasceu o Grupo Boato.

- Ah, sim! O Grupo Boato.

- É, que é uma das versões, depois virou Boato Clandestino, por isso que é o nome

- Então esse é o lado do Grupo Boato.

- Esse é o lado do Grupo Boato, daí agora eles vão falar da Trupe...

[...]

- E o Asaph fazia sonoplastias pra, pras peças.

- É, o Boato é a Valéria, a Ju, eu e o Asaph fazia a sonoplastia pra, pro grupo. E daí o grupo, o Boato também a gente se reuniu a primeira vez em 2007?

- 2007.

- 2007 e 2008... a primeira apresentação em 2007, daí a segunda versão foi em 2008 e daí nisso a gente já ficou com o grupo. [...]

- O grupo boato foi desde 2007, daí tinha o Francisco também que era um professor nosso da graduação que também dirigia a peça pra gente

- E daí tinha o Francisco também que era o professor nosso da graduação que também dirigia a peça pra gente.

Entrevistadora Soraya: Então era o Francisco, vocês três e o Asaph.

- Isso!

[...]

- Então, a Trupe Clandestino é... desde?

- 2004, 2003.

- 2003. Era eu o Igor, o Jé lá no início a gente era...

- 6.

- 6. Tinha várias pessoas, e daí a gente começou... Porque a gente fazia curso no Sátiros e a gente queria fazer uma peça... queria falar sobre o que a gente queria falar. Não queria fazer uma peça pronta, queria escrever uma peça, daí se reunimos, montamos o grupo. Daí ele teve várias transições de pessoas entrando saindo... Entrando, saindo e, por último ficou eu, o Igor e o Jé, até 2010 que quando a gente... 2009, foi no final de 2009 que a gente se reuniu; daí tava trabalhando assim,

- Foram 3 peças, uma performance

- 3 peças, uma performance, teve o, uma... a peça até quando a gente ficou... 3 anos, apresentando ela também. Deixa eu me lembrar, que mais...

Entrevistadora Soraya: Então o Boato Clandestino foi a partir de 2009?

- 2009. Final de 2009. Setembro de 2009. Daí tava trabalhando: Eu, o Igor e o Jé na Trupe Clandestino, o Asaph já tava fazendo sonoplastia pra gente, a partir do Caminho de Rato, né? E tava trabalhando eu, a Ju e a Valéria, o Asaph nos dois, no Boato. Daí a gente começou, ah! A gente tinha vontade de fazer uma peça de rua. Os dois grupos. Ah! Então por que que a gente não se junta pra fazer uma peça. Juntou os dois grupos pra fazer um espetáculo, de rua. Daí a gente se reuniu pra fazer uma montagem, do Deus, daí a gente discutindo, começamos a conversar [...] daí a gente começou conversar e daí chegamos no ponto do texto, qual o texto que a gente iria fazer, daí começamos a fazer leitura, e daí fizemos a primeira montagem - ainda, tanto que esse folder que você tem, fala dos dois grupos e não tem o... é que aqui, a gente colou um novo, que fala do, da junção dos dois - mas até então não tava junto os dois, no primeiro festival que a gente faz que é em 2010. [...] Daí a partir de 2010 quando a gente termino o... o festival, e começamos a se encontra a gente começou a pensa em, os dois grupos formarem um, faze um grupo, já que a gente ta fazendo uma peça junto. Dá pra gente fazer mais coisas juntas, e por que ter dois grupos, e só se reuniu pra faze isso.

- E a gente pesquisava coisas parecidas, as questões de opressão, a gente trabalhava a questão da mulher, do feminino, de, de como a sociedade oprime né, e eles também, a trupe também falava sobre isso, gosta de falar sobre isso, que a gente penso, pô, mas por que que a gente não pode fala todo mundo então! Né... daí a gente resolveu se junta e...

- E foi aos pouquinhos assim, né. Foi uma coisa que foi acontecendo...

- Foi orgânico.

- A gente não começou a fazer pra ficar junto, né? Foi ficando... Foi ficando, né? (risos)

- E daí foi surgindo mais projetos, mais e mais e... E agora a gente é uma família. (risos)

Entrevistadora Soraya: Então quando vocês se juntaram, vocês tinham esse objetivo de fazer um espetáculo de rua né, e, e tinha junto disso, gostar da mesma temática.

- É. A mesma temática relacionada a opressão e, tanto no Boato como no Grupo Clandestino a gente já trabalhava a relação com o público. A gente já não usava a forma frontal de apresenta, a gente usava semi-arena...

- Esteticamente era muito parecido.

- Esteticamente a gente tinha... a intenção do que a gente queria era a mesma. A relação com o público, falar sobre opressão e, e ter autonomia do que que você quer falar. Que às vezes você pega um texto pronto: ai, como podia fala disso aqui, aqui? Não, então a gente queria poder escrever, tanto que quando a gente escolheu Deus ajuda os bão, a gente, a primeira ideia já era adapta, se apropria do texto e traz, é... para o que a gente queria fala.

- Entrevistadora Soraya: Por que vocês escolheram a rua e não a caixa cênica ou palco italiano?

- Eu acho que a rua é... Desafiadora. Ce sempre tem desafio na rua. Ce, ce tem o desafio da tua voz, ce tem o desafio do público, você tem, é desafio do tempo, é... então assim, eu acho que o primeiro... passo pra gente que já tava pesquisando tanto nos dois grupos, relação com o público, e essa questão de formas diferente de apresenta, que não fosse só frontal, a gente prefere em arena ou semi-arena, é... a rua propiciava pra gente... e daí essa interação que você tem, o tempo inteiro na rua.

- [...] Tinha uma peça de rua na trupe, e... só que era frontal, não é... não é... difícil explicar, cara... É uma coisa que não sei se há palavras pra explicar como é

que é ler um texto na rua. É muito mais forte, é muito mais vivo, é muito mais intenso assim, você dá um texto na rua pras pessoas que podem assistir você até o final, podem ir embora quando elas quiserem, elas não tão ali porque, né... pagaram ingresso, entraram ali, sentaram e vão assistir a gente. Não! Elas podem chegar no meio, podem sair, podem qualquer coisa, então assim, a questão pro ator, acho que é muito vivo, muito intenso assim, muito mais que se você ficar num teatro, onde você está separado do público e tudo mais... então essa relação com o público é muito maior.

- Que por mais que a gente nunca tenha trabalhado nos dois grupos com a quarta parede, a gente sempre... já não trabalhava, ainda sim, a caixa cênica ela tá, ela ainda tá formada pra que, ce... ce já sabe que você vai lá, que você vai assistir, você senta, você tá... é diferente de na rua. Que você viu alguma coisa acontecendo e parou ou você pode sair a hora que você quer, é... eu acho que a experiência é...

- A nossa pesquisa, ela não é, não é fechada na rua [...] nosso projeto novo também é, pra espaço não-convencional, que não é a rua, mas tipo, é... um espaço fechado mesmo que ele seja, né... em arena, que você transite pelos lugares e faça algumas coisas assim, você vai, sempre ter marcado onde é o palco. É que você vai ter luz, vai ter uma série de coisas que vão definir onde é que é o palco e onde é que é plateia e na rua não tem muito isso, na rua você tem, por mais que tenha o círculo ali, que é uma convenção que é aceita... né, inconscientemente pelas pessoas, ninguém diz que você não pode entrar ali, ninguém diz que você não pode né... mas essa convenção ela fica aí um pouco, mas é muito menor do que um, do que um espaço não-convencional, um palco, que, onde você tem já marcado: é ali.

- E acho que o principal também disso é essa relação com o público que você tem, que é muito, muito diferente do que você tem, das pessoas que vão para assistir. Ali não, ela pode tá passando, ela pode, é... e tem muitos que são dono daquilo ali, né... as pessoas são dono, ele é um espaço público, mas ele é dono daquele espaço, ele mora naquele espaço, as pessoas transitam naquele espaço. Então a... até a, a própria interação é mais democrática e a interação é diferente. Ele se sente mais a vontade pra interagir do que num teatro.

- É mais democrático também em questão de custo né, tipo... facilita um monte e uma série de coisas, qualquer apresentação que você vai fazer num espaço fechado você vai precisar entrar num edital, ou vai precisar conseguir uma vaga ou

vai ter que pagar uma taxa ou vai ter que fazer uma série de coisas que, que a rua te facilita bastante.

- Daí você chega num ponto de você montar um espetáculo gastar um dinheirão e fazer tudo as coisas, levar prum espaço e apresentar, tipo, a temporada inteira pra 30 pessoas, a temporada inteira, não to falando um dia, a temporada inteira. Daí sabe, até que ponto você ta levando alguma coisa? até que ponto você ta mostrando alguma coisa?

- E dessas 30 pessoas, 15 eram parentes.

- É! Conhecidos, e tudo mais (risos) então fica meio vaio né, fica meio

- Acaba apresentando pra você mesmo.

- Eu acho que essa coisa democrática também é pro público, qualquer um pode assistir, e qualquer um pode sair a hora que quiser, se não tiver satisfeito ou né, ele tem horário, ele tem que trabalhar ele assistiu aquele pedaço.

- Às vezes ele nem foi lá pra assistir, geralmente né? ele tava passando e para...

- Isso foi uma preocupação da gente com o texto também, de que a pessoa pode chegar no meio ou sair antes e ela ainda ver que uma compreensão do que ta acontecendo.

- Mas de qualquer maneira para nós ainda é uma peça muito grande, uma peça muito longa pra fazer ações rápidas. Nas nossas próximas idéias que a gente tem de fazer ações rápidas na rua, versões de você chegar, fazer, apresentar e sair, sem tem muita apresentação com autorização, enfim, com qualquer tipo de coisa, nessa peça não tem como a gente fazer isso, a gente tem bastante cenário, a gente tem bastante coisa que a gente tem que chegar, montar. Tem que se instalar, a peça tem 50 minutos entendeu? Não é uma peça fácil de você chegar e apresentar.

- Você tem próximos de performance de coisas assim que a gente quer fazer interação e também de uma outra peça de rua, que é bem longa.

- Que é bem longa também..

Entrevistadora Soraya: E assim, vocês se consideram um grupo de teatro de rua?

- Não sei se é de teatro de rua, acho que a gente se considera... eu não sei, sei lá, se eu fosse definir, eu definiria um grupo que trabalha a relação com o público

- Eu definiria mais como um coletivo de artistas que podem tar fazendo a rua agora, como podem fazer outra coisa depois, como podem estar fazendo música depois, como podem estar fazendo, sabe? outras vertentes da arte...

- E não deixando uma pra fazer a outra.

- Mas é diferente de você simplesmente pegar um texto e montar e, tipo, apresentar assim, a gente faz as coisas bem pesquisadas e bem diferentes, não vai pra rua, né agora vão pra rua né, agora vamos fazer uma comédia não sei o que, agora vamos pro teatro Guaira, não, é tudo muito bem pensando e estudado.

- É, Tem uma linha e assim, a gente não consegue voltar mais pra caixa. Já é uma coisa decidida assim.

- É, pra caixa convencional assim, a não ser que seja um espaço, alguma coisa que proponha essa relação com o público, essas coisas que a gente tá pesquisando, mas voltar pra caixa e ter lá, a iluminação nanam certinho, eu acredito que ninguém mais..

Entrevistadora Soraya: O grupo busca espaços alternativos se tiver como referência a caixa cênica...

- Sim, casa, construção, ou mesmo galpão...

- Porque a gente não tem mais isso, entende? Você chega nesse ponto, ah, você apresentou para 30 pessoas numa temporada imensa iou pra 10, enfim, pra quantas pessoas for você não tem, o como nos últimos, sei lá, 70, 60 anos, o palco italiano pra nós e pro teatro se perde, porque e você vai ter televisão, você vai ter cinema, você vai ter outras linguagens que trabalham a mesma coisa, essa relação frontal de você não se mete, você não tem uma relação e que são muito melhores, topo a televisão é muito mais realista, o cinema é muito mais realista, tem coisa no teatro que a gente não alcança mais e não consegue fazer igual. Daí se apropriar do que a gente fazia e pra fazer né, a tecnologia se apropriou e ai depois o teatro ficou perdido, então nessa do teatro ficar perdido você tem que buscar outras maneiras de você conseguir contar uma historia, outras maneiras de você conseguir...

- Mas essa tentativa de deixar ela tão realista quanto a TV, e o teatro não pode ser, senão você deixar de ir ao teatro e vai assistir na TV, no cinema, e é nesse ponto que a gente discutiu bastante, até a gente pensava muito, o que adianta a gente tá fazendo teatro pra família ver, pros amigos acharem legal, e tá chegando em alguém que a gente gostaria, porque a gente sempre pensou muito, as coisas que a gente faz a gente sempre pensou muito em quem vai assistir, né? Então você

foca o público a e a gente pensa assim, será que eu to levando pra esse público? Não to.

- É , tipo, a gente fazia o Até Quando, que era uma peça, primeira peça que a gente montou na Flup, era uma peça que era em cima da ditadura, então a gente falava tudo sobre a ditadura, então, na nossa platéia era forrada de gente que queria ouvir coisa sobre a ditadura entendeu? a gente já não tava falando mais , já não tava falando pra quem a gente queria falar, a gente não tava falando para pessoas que compartilham da mesma ideia e que sabe, vai ter um acréscimo nenhum, vai ter nada.

- É... A mesma coisa que o boato, a gente tava falando sobre abuso sexual feminino, a gente queria levar pra alguns e não ia.. eram parentes, amigos que iam assistir ou mesmo, até pessoas estranhas iam, os três iam mas assim, pra quem precisava ouvir isso, pra quem.. como eu posso dizer.. pra quem já sofreu isso ou pra quem você quer trabalhar de uma forma preventiva não ia., não vai ao teatro.. não que as pessoas não vão, mas o próprio teatro na caixa não oferece isso pra quem... não é todo mundo que tem dinheiro pra ir no teatro, é, você tem que cobrar porque você paga o teatro, tem outras coisas que, porque não tava mais chegando.

- Isso é uma escolha nossa a partir dessa ideia do que a gente quer mostrar, porque se você pegar outros grupos, outras linhas, você vai ter isso sem problema nenhum ,entende? - ah, eu tenho público, entende? Eu tenho um público, mas meu público, mesmo que seja o mesmo, ele vai estar lá sempre, eu vou fazer minha comedia, eu vou fazer qualquer outra coisa , mas meu público, mesmo que seja o mesmo, ele vai tar lá sempre, tem grupos que não se preocupam muito com essa ideia.

- A nossa questão é principalmente por causa dessa relação do público e pra quem que a gente quer levar.

Entrevistadora Soraya: Vocês têm uma ligação bem forte, os dois grupos com temas de cunho social, [...] vocês tem essas questão, como um ideal de transformação por meio do teatro?

- A gente acha que o teatro é transformação.

- Eu diria que o nosso manifesto, eu já acredito no teatro como transformação, mas com cunho social e daí a própria relação nossa fez a gente perceber essa necessidade, não necessidade, acho que até as coisas que a gente mesmo passou, ou mesmo um grupo de teatro também é oprimido e muitas vezes

você também é opressor, né? Isso são as relações que estão sempre na gente. E uma coisa que pra gente foi, eu acho que é um ponto muito com dos dois, não só do teatro transformar a realidade ou, pensar de como falar isso e ele não ser de uma forma tão didática, tão, aquela coisa, a mesma coisa que o Brecht falava, tipo, quando você usa a comédia você vai tar falando de algo sem estar impondo algo...

- Você não oferece respostas, oferece perguntas.

- Você questiona, você pergunta.

- O que acontece geralmente na trajetória de grupos que são assim, que tem essa ideia assim, as pessoas geralmente ficam muito focadas no conteúdo e aí a forma acaba sendo, sendo deixada meio de lado, daí a coisa fica meio didática demais.

- Que é o que acontece com a gente na trupe, a gente começou Até Quando e se a gente ver a primeira versão, que o até quando teve três versões, era tipo: é isso aqui que vocês tem que fazer, e depois a gente foi trabalhando, trabalhando ele o Deus é uma evolução dos dois grupos.

- O Deus a gente cuida forma e conteúdo, sabe, você não pode simplesmente achar que o teu conteúdo tá pronto sem pensar na forma assim como você pode ter sua forma sem ter o conteúdo, pra nós, então o Deus é nossa tentativa de unir as duas coisas e pra gente essa é nossa busca, de equilibrar as duas coisas sempre, até pra gente falar o que a gente quer falar – a gente sempre chega nesse dilema – pra gente falar o que a gente quer falar a gente tem que falar muito bem feito, então preu poder falar o que a gente se propõe a falar esteticamente tem que ser muito bom, senão ninguém vai querer nos ver, ninguém vai querer...

- Pra você ter que falar pras pessoas o que elas não querem ouvir de um jeito que elas gostam. (risos)

- Era essa a nossa proposta, e acho que com o Deus a gente conseguir chegar lá sim, falar de certas coisa de uma forma que as pessoas escutem, não achem que você.. porque também não é uma opinião nossa, são coisa que acontecem, é uma realidade do cotidiano.

Entrevistadora Soraya: que tipo de interação acontece, por exemplo, na rua que não acontece no teatro de caixa fechada?

- Vou deixar pra ele, só vou completar a anterior.

- Você falou da arte, acho que assim, o nosso meio não só o teatro, mas enquanto artistas o nosso manifesto de qualquer forma política mesmo é através da

arte. Esse era o principal nosso era assim, como que a gente pode se manifestar sabe? Vamos fazer uma faixa, vamos lá e vamos dizer aquilo, não, a gente se manifesta com a nossa arte, assim todos somos educadores também trabalhamos com isso na educação: como que eu posso transformar?

- E a relação, essa de diferença do público, na rua você tem as duas vias, você tem a via do ator ir falar com o público. Então eu posso chegar em você e falar com você, o que eu quiser, eu posso chegar até qualquer um da plateia e conversar com ele durante a peça e fazer coisas com qualquer um.. A gente vem aumentando isso, se você pegar a primeira versão que a gente vai ter passar depois, a coisa é bem menor, de ficar bem mais fechado entre nos ai vai abrindo, vai abrindo, a hora que já ta numa abertura mais ou menos boa a gente ainda vai abrir muito mais as coisas, pra você ainda ter uma relação ainda maior com o público. Então da pra você comentar , pra você conversar...

- Que a intenção pra esse ano é que a peça vire um teatro fórum, ela seja um anti-modelo, ela inteira.

- Do boal.

- E daí a relação da plateia é outra também, porque eles podem comentar com a gente , eles podem comentar durante a peça, eles podem fazer o que eles quiserem, vai ter as pessoas que moram na rua, que conversam com a gente durante a cena, você vai ter uma serie de coisas que acontece que no palco você não tem.

- E que é um processo nosso de abertura, porque a gente tem a proposta, tem a ideia, mas quando a gente vai pra rua a gente se depara com muitas dificuldades, não só do espaço como da gente mesmo, e às vezes a gente não consegue – ah, eu não consigo deixar o que eu to fazendo aqui pra poder me relacionar com a pessoa que ta ali dentro do que eu to fazendo e não me perder, então é um processo que a gente ta passando, a gente ta se sacando, -ah, naquela hora a gente poderia ter feito aquilo mas – ah,eu não fiz porque tava com medo ou eu não fiz porque não me senti seguro.

- Isso é uma coisa interessantíssima no grupo, que é legal de pontuar que é assim, a gente sempre consegue coisas é, pensar em coisas, através das apresentações, -ah, aconteceu isso, então vamos jogar pra próxima, vamos tentar tal coisa, ou no ensaio surgiu uma ideia, então vamos tentar pra próxima apresentação pra ver o que que rola.

Entrevistadora Soraya: A rua é tipo um laboratório...

- Eterno. Porque assi, eu acho que o conceito da peça pra gente assim, é ela nunca estar pronta, é ta sempre modificando e sempre buscando algumas coisas e agora principalmente com essa relação com o público, como que eu posso, que a gente começou de uma forma bem intimista, ai, um pouquinho, um pouquinho, um pouquinho, agora a gente já ta cada vez conseguindo olhar e – gostaria de colocar isso aqui, acho que isso trás mais relação com o público.

- O ator tem que estar muito mais preparado, não é simplesmente decorar o seu texto e chegar lá e dar o teu texto. Tem que decorar o seu texto e saber que uma hora você pode inventar de conversar com alguém e voltar pro teu texto de novo, então o ator tem que tar muito ligado – que não é automático.

- E o público, acho que termos de público na rua o público, as pessoas acabam se sentindo, as pessoas acabam se colocando todas numa mesma posição, elas são todas iguais querendo ou não você ta na rua, ou você vai sentar no chão ou vai botar um jornalzinho em baixo de você, não vaio ter uma poltroninha pra cada um, não vai ter cada um ter que desligar o celular, não vai cada um ,

- Ter os lugares marcados com camarotes.

- Respeitar todo aquele ritual do teatro. Na rua as pessoas se sentem mais a vontade.

- E o mais a vontade é mais interessante, porque como a peça é em arena você escolhe da onde quer ver a peça ,então é o público que escolhe. Se ele sentar aqui , ele vai ver uma peça, se ele sentar ali ,ele vai ver outra peça.

- Isso é uma coisa que os dois grupos já faziam, mas o Boato que chegou nessa sacada de da onde você ta você vê uma coisa e se você tiver em outro lugar você vai ver outra coisa, isso é bem claro.

- E é uma escolha.. se responsabilizar.

- Ele é um ato político eu acho, quando você pensa nisso ele é um ato político, porque você não se colocar também é um ato político, assim com você decidir sentar aqui, é.. acaba sendo um ato político, decidir o que eu vou ver a partir daqui as coisas e...

- Assim como se você decidir não assistir e ficar lá atrás é também, se posicionando, não quero ver.

- Ou quero ver mas não quero ouvir, que é como o que aconteceu hoje, tinha bastante gente La trás , tava vendo mas não tava ouvindo, mas tava gostando e tava

vendo.tranquilo. você deixa ele escolher , não obriga ele a ter que ouvir , a ele ter que falar ou ele ter que é... Ele escolhe .

- É claro que no deus a gente acaba fazendo algumas coisas diferentes assim tipo hoje, hoje a gente teve um público muito mais de um lado só do que do outro lado então algumas das coisas durante a peça a gente inverteu de lado, pra poder deixar um pouco mais claro pra eles, porque senão a gente ia acabar fazendo muitas coisas pro nada assim...

(brincam entre eles)

- Essa adaptação é feita no momento.

- Quanto a gente começou a primeira peça, a primeira apresentação que a gente fez foi assim, as pessoas não sentaram.

- Ficaram de front

- Quando Então na primeira apresentação que a gente fez a gente teve que se virar nesse negócio, então assim , como a gente vê que o tempo vai passando, a gente consegue no olhar se conhecer , então a gente já sabe o que um pode fazer o que que o outro pode fazer e uma coisa do tipo assim e momento a gente sabe que pode virar, então alguém vai virar, daí alguém vai la e vira.

- É, o público tava todo prum lado , você não vai fazer a cena de costas pro público o tempo inteiro se não tem ninguém do outro lado.

- Acho que a principal diferença entre fazer dentro da caixa ou fazer daquele jeito que a gente não ta se propondo a fazer e o que a gente ta fazendo agora , é que o público é ativo, tipo, a gente vai alterar toda a peça se o público fizer tal coisa, entendeu? E a gente vai também colocar mais elementos dentro da peça na medida em que o público vai inserindo elementos pra gente brincar e pra gente jogar com eles junto com que a gente ta montando entendeu?

- O que tem dentro de outros elementos do teatro é que a gente não tem essa liberdade, o público não tem essa liberdade entendeu?

- E esteticamente no palco italiano você tem algumas posições tradicionais, então no palco italiano você não fica de costas nunca, no palco italiano você fica mais de lado, assim.. você fica meio de lado... Então tem toda uma série de coisas, na rua é uma outra jogada que você tem que saber também que é a triangulação, a gente nunca pode ficar na frente do outro, então as acena tem que sempre acontecer com as pessoas tipo , nunca pode ficar um de lado, um de frente, se eu vou ficar de frente pra você tem que ficar aqui assim e você ai, eu to de frente pra

você mas eu não to na tua frente pro público que ta ali atrás, então tem que ter um pensamento em cima disso também.

Entrevistadora Soraya: porque que vocês escolheram o Boal pra embasar o trabalho de vocês e se vocês tem também outras bases, o Boal fala do Brecht né?

- Tem mais base acho né, a gente começou mais com o Brecht do que com o Boal assim depois que foi, acho que nos dois grupos a gente já tinha algumas intenções que te levam a esse tipo de pesquisa, a gente já trabalhava com opressão nos dois grupos, já te faz pensar num teatro engajado , quando você pensa em teatro engajado vai vir Meyerhold, Piscator, Brecht, Boal é.. é muito interessante você saber que tem um brasileiro que criou um método é que é aplicado em todo mundo e que fala desse tipo de teatro que os grupos e interessavam , então acho que ele foi bem aos poucos assim e até acho que pela relação dos temas que a gente escolheu de falar, principalmente, o nosso a gente começou falando de abuso sexual feminino então você ja ta trabalhando um tipo de opressão, quem que fala de opressão? Boal, a mesma coisa a trupe

- E daí você na verdade segue uma seqüências meio lógica assim, você começa a com Meyerhold, Piscator, ai você vai ter o Brecht, daí você vai ter o Boal no Brasil que vai contrapor algumas coisa de Brecht, vai trazer algumas coisa de superação em cima do Brecht, nossa proposta também não é usar o boal fechado no boal, a gente pretende superar alo boal nessa questão também e em várias questões, a ideia não é simplesmente pegar os caras e usar eles do jeitinho que eles formataram pra gente, então a gente ta sempre buscando nessas teorias todas fazer a nossa e acrescentar nelas.

- Na verdade a gente ta tentando uma grande miscelânea de todos eles, pegando alguns pontos, alguns métodos, algumas técnicas dele, aproveitando e percebendo nas nossas vivencias como que isso pode mudar, então a gente usou o fórum do boal a partir da peça que o antimodelo a gente usa o teatro fórum e o nosso teatro fórum ele não é especificamente como o Boal diz que tem que ser quadrado assim, a gente fez algumas alterações que ele também da a liberdade de fazer mas que foi proposta nossa, porque tem alguns momentos que ele diz – ah, você tem que parar a cena, ele diz também que tem que deixar correr a cena, a gente prefere deixar correr, não parar a cena para que no conflito que esta acontecendo surgir uma ideia pra depois tentar solucionar de novo.

Entrevistadora Soraya: O teatro fórum é aquele que a plateia diz como é que tem que ser, daí eles atuam?

- Ou pode estar no lugar.

- A gente fez uma cena de 10 minutos - 15 minutos com a ideia da peça, então a gente apresenta a peça e depois apresenta esse modelo de dez minutos onde não consegue colocar a porta também e a plateia entra a cena e resolve a situação,

Entrevistadora Soraya: E a plateia interagiu?

- Sim, todas as vezes, todas as vezes ou é, acho que todas vezes entraram, porque substituiu o oprimido e daí essas coisas que a gente mudou no nosso eles também, eles poderiam pra mudar, - o opressor, eu quero entrar no lugar o opressor, porque no meu bairro tem uma pessoa que me oprime assim ou que me oprime desse jeito, então beleza, pode entrar... O Boal não diz que não pode substituir o opressor, ele ate da os relatos dele que o [...] Alguns testemunhas ele também fala que ele deixou acontecer ou deixou substituir, a gente deixa muitas coisa porque a gente não quer parar pra ver que ele, vamos discutir agora, deixa acontecer e ver como aquele conflito vai solucionar eles ali e depois a gente conversa de novo e tem algumas coisa que a gente.

- E o conflito vai chegar da maneira como a pessoa receber ele, da maneira dentro da realidade dela, e então se a realidade dela coloca aquele conflito de uma maneira um pouco diferente, ela altera.

- Você é conduzido e não induzido.

- A gente chegar fazendo o seguinte, a gente ta discutindo uma situação metafórica e quando a gente vai pro fórum as pessoas colocam as situações reais, daí você vai pruma discussão muito maior do que simplesmente a questão metafórica da porta.

Entrevistadora Soraya: E, eu queria que vocês falassem um pouco daquele projeto que vocês envolveram professores?

- É esse.

- É um projeto ligado ao Cinfop é aonde a gente apresentava a peça, ou apresentava deus do jeito que ele é assim e depois da peça a gente fazia a gente apresentava o antimodelo e o antimodelo a gente fazia o fórum e depois disso a gente tinha uma discussão com os professores todos onde a gente entregava esse

material, é um material base assim pra você formar um grupo de teatro, você tentar trabalhar com alunos assim, alguma coisa assim.

- Isso no período da manhã para professores.

- Isso no período da manhã, daí no período da tarde a gente fazia pra comunidade em geral e pras pessoas ligadas a cultura das cidades assim, e daí e era mais aberto a tarde, de manha era fechado mais pros professores e a tarde era quem tivesse na praça.

- Fazendo pra comunidade

Entrevistadora Soraya: E foi um edital ?

- Na verdade foi um edital.

- Era um projeto ligado ao Cinfop é assim, você manda um projeto e não é um edital que eles abrem, não sei , porque tem um tempo pra mandar, um edital, um edital daí você manda o projeto e eles aprovam ou não, esse projeto era também de curso de formação, o Cinfop é de formação continuada, então a gente também dava curso pro professor de arte e literatura na escola e daí em outro momento tinha aprensetação que fazia parte desse projeto que seria assim pra, pros professores terem outra vivência.

- Eles tem formação continuada de português, matemática, especialização.

- Daí esse projeto foi aprovado por um programa que tem dentro da Federal, que é um programa de formação continuada de professores, então esse programa mandou esse projeto com nosso grupo dentro do projeto.

- Mas isso porque a gente também trabalhava no anterior só com formação continuada.

- Que era arte e literatura. Daí a gente surgiu a ideia da gente não trabalhar com teatro com eles, ai a gente mandou o projeto e foi aprovado.

Entrevistadora Soraya: Então, dentro da preocupação do grupo também tem essa questão da educação, vocês todos são professores né?

- Sim, e essa discussão também assim é bem recorrente, educação, como fazer isso na escolha, sempre acaba.

- Eu acho que vai até uma parte meio pedagógica que a gente usa , de ate quando você tava falando ali dos teóricos, acho que até essa preocupação pedagógia por todos serem da área da educação assim, a gente acabou tendo essa preocupação de ai que linha que a gente vai usar mas do que que a gente ta falando pra quem que a gente ta falando? E isso também chegamos no Brecht, no Boal e

Paulo Freire que é o que a gente teve na faculdade que é, na época que o boal vem la da pedagogia do oprimido do Freire, então acho que isso também ta ali é.. permeando essa eterna busca, essa eterna...

- Desejo.

- É..

Entrevistadora Soraya: - Eu vou mudar um pouquinho o foco assim, perguntar pra vocês como são os encontros de vocês; se são regulares ou não; e as dinâmicas estabelecidas nos encontros, se tem dinâmica, ou vocês chegam e daí, que nem a Juliana falou, “organicamente” vocês vão compondo o plano de vocês, como vocês são? sistemáticos, não são. A regularidade..

- Na verdade a gente ta evoluindo nesse sentido também assim, então quando a gente começou a gente se encontrava com uma certa freqüência, no segundo ano a gente se encontrava com bem mais freqüência daí já com oficinas a gente já – a Carla propõe um exercício hoje, amanhã a Asaph propõe, então a gente foi trazendo também, porque a gente também é professor, a gente também consegue propor coisas pro grupo.

- E é uma pesquisa coletiva.

- E é uma pesquisa coletiva, então a gente vai vendo essas possibilidades e isso vai aumentar muito mais esse ano .

- Se você pensar desde que a gente juntou os grupos é interessante falar o que aconteceu em 2010 e o que aconteceu em 2011. [...] Em 2009 a gente começou com essa ânsia de que tinha que apresentar um festival , então a gente começou a organizar os ensaios, eu fiquei com a parte de organizar preparação e criação, como eu tava com a direção da peça, de organizar os ensaios para construção, pra criação tudo pontuado para a peça , então 2009 inteiro praticamente a gente ficou na criação e na montagem da peça então a gente tinha algumas semanas a gente fazia 5 dias de ensaio e às vezes a gente conseguia se encontrar uma vez por semana, teve alguns meses que a gente não se encontrou e depois a gente foi tentando criar uma rotina de ter dias de ensaio que foi difícil por causa de horários, de tempo, de de pensamento no momento diferente , né... E em 2010 a gente, principalmente pelo projeto ter sido aprovado pelo sinfop a gente conseguiu pagar um espaço pra ensaiar, então a gente conseguiu ter pelo menos um dia num espaço pra gente conseguir ensaiar, que é o terreirão , então nossa segunda era fixa, toda segunda das 9 as 14 era o ensaio fixo e a gente alternando entre quinta, quarta a noite,

tentando pegar um sábado , um domingo , um dia pra ensaiar , mas especificamente ficava mais na segunda e na quinta a noite

- E segunda também, bem legal porque como a gente é professor, e tem um dia que você , como as horas são hora aula, 50 minutos, então você trabalha 20 horas então çai, sobra um dias às vezes, quando a escola é organizada, então a gente tenta sempre deixar um dia sem vinculo no mesmo dia para todo mundo, dai facilita para o ensaio.

- Já pra 2011 pro final pra agora a gente já conseguiu se organizar que esse ano a gente quer se encontrar na segunda e três noites, até porque a gente quer fazer mais trabalhos, a gente quer continuar com o deus, a gente quer fazer mais uma peça de rua, a gente quer fazer performances , então a gente precisa mesmo que todos não possam estar num determinado horário, que dois, três possam se encontrar pra tar fazendo aquele projeto. Então esse ano a gente quer ficar com três noites e a segunda. A gente conseguiu isso. A gente conseguiu.

Entrevistadora Soraya: E as dinâmicas que vocês estabelecem? Vocês tem encontros tipo reunião? Encontros como quando vocês chegam e fazem um aquecimento, jogos e depois entram...

- Isso desde que a gente começou a ensaiar o deus ficou meio que por minha conta, dos ensaios para a peça assim, tanto de aquecimento, de escolha de jogo, de tudo ficou é... daí do ano passado pra gora a gente começou através da oficina dividir, alguém pode ver corpo, alguém pode pesquisar mais isso pra ta trazendo, e reunião de produção geralmente a gente se reúne em casa pra não usar o tempo que agente tem no espaço que a gente acaba pagando e faz reunião de produção lá, hoje quinta feira, geralmente era quinta feria a noite e vamos se reunir que tem que mandar projeto pro festival , vamos ler tal coisa, vamos ler tal texto.

- Acho que isso vai melhor um pouco porque a gente ta com o espaço agora mais dias.

- Pode fazer tudo isso lá.

- É,. A gente vai ter mais tempo de ensaio dentro de um espaço...

- Porque a gente casa de ensaiar aqui na sala, na sala da Valéria.

- As noites mesmo.

- As noites, porque o Jé tava fazendo graduação e a gente não tinha as noites e agora o jê não ta fazendo mais graduação a gente tem as noites.

Entrevistadora Soraya: Eu queria saber como que o grupo funciona, [...] porque existem as funções burocráticas, as funções de produzir adereço e... pagar vocês, não sei como vocês se pagam (se existe pagamento ou não), agenda de espetáculo, quem que cuida disso, quem que cuida da locação de espaço pra trabalho? Como vocês funcionam?

- É assim, dramaturgia e produção de festival de mandar coisas pra festival eu quem faço.

- Acho que produção em geral a gente se divide conforme a necessidade, ah você pode escrever você pode imprimir, você pode fazer isso, a mesma coisa a produção.

- Todo mundo faz junto?

- Tem que fazer corda tem que mandar fazer a caixa, ah eu conheço alguém!

- Mesma coisa pra cenário, pra figurino, também é assim.

- A gente vai se dividindo assim, conforme cada um...

- Depois que já foi criado, pegamos alguns ensaios pra criar , gostaríamos de trabalhar com isso , ou isso, e daí depois a gente se divide ,quem que pode isso ou aquilo.

- Na redivisão das coisas agora a gente ta com o Asaph ta com a parte vocal e música e a Ju com a parte do corpo.

- Como essa é a única peça do grupo junto eu fiquei com a direção, mas essa não é a intenção nossa de eu ser a diretora do grupo, não é nossa caso, eu também sou atriz e a galera também tem pretensão de dirigir...

Entrevistadora Soraya: A Larissa que é fotografa é atriz também né?

- Sim

- A Larissa entrou a partir do ano passado quando começou esse projeto, na parte técnica e tudo e daí ela foi vindo e vindo com um intenção dela de continuar no grupo e não só fotografar.

- Mas ela participa também na capacitação como professora.

- Ela também dá capacitação, então a intenção é essa... Mas ela entrou no grupo a partir do ano passado junto com esse projeto, então agora que ta. Ela é da mesma turma de graduação minha da Ju e da Valeria.

Entrevistadora Soraya: eu queria que vocês comentassem assim, como vocês decidiram que todos usariam a botina, que vocês estariam com essa roupa de trabalhador é uniformizados, o detalhe do bolso rasgado...

- Acho que algumas coisas foram , algumas coisas foram coisa minhas de direção de pontuar , vamos tentar isso , de ter um figurino básico, mas ainda não tinha que figurino, daí eu pensei, desenhei (desenho super mal) uma camisa e uma calça aonde ela pudesse transitar entre tar curto e tar cumprida, pra ter essa distinção de classe social, quando ta com a calça curta ele é oprimido ,quando ta com a calca cumprida ele é o opressor.

- As peças da trupe todas elas foram assim, todas tinham um uniforme base, um roupa base e geralmente de trabalhador.

- Porque troca os personagens...

- Troca os personagens e você mantém a base, a base sempre é essa do trabalhador.

- Ai a criação de como ele ta agora foi através de propostas do elenco de todo mundo, então tipo, eu pensei nesse figurino base daí a ju falou, - olha eu tenho calça de operário do meu irmão que trabalha em tal empresa, vamos ver ..

- A gente, eu to pensando numa camisa clarinha pra aparecer uma coisa mais social pra ele ficar com uma coisa operária e uma coisa mais social em cima, pra mesclar essas duas classes, daí a gente pediu pruma costureira fazer, então teve coisas que foram surgiram através das criações, tipo, próprios figurinos assim ou de trazer a sacola e ver o que que rola de figurino...

- Teve dia que a gente trouxe um monte!

- Mas isso porque já tínhamos criado as cenas. Primeiro a gente criou as cenas e ah, que roupas que podia usar aqui, será que um chapéu aqui ia ficar legal. Será? E daí fomos experimentando e experimentando até fechar em alguns que ficaram , é daí algumas propostas vieram da direção mas sempre se apropriando da criação através do processo mesmo de criação das cenas.

- É uma coisa coletiva também?

- Tinha a ideia – ah, a gente acha que podia ser um blazer.

- Daí todo mundo trazia o blazer, vamos ver qual que fica legal, vamos ver qual que nananam, e algumas coisas foram acontecendo durante a cena, tipo, ah criou essa cena, mas será que o tal não sei o que seria legal, então vamos tentar.

Pro figurino especificamente isso. O cenário é foi um pouco mais acho que de cima pra baixo mesmo.

- Pra cenário foi um pouco mais de cima pra baixo talvez mesmo, algumas coisas eu já tinha ideia do cenário, de quatro caixas, de ter elementos e que formassem arena, a intenção da arena já era uma intenção de todo mundo e depois a gente foi dizendo, ai que material que a gente usa pras caixas.

- A corda a gente já tinha da outra vez que a gente tinha montado a peça , porque há uns quatro anos atrás a gente pegou esse texto pra montar e teve essa ideia da corda.

Entrevistadora Soraya: A corda (já que você falou da corda) ela é uma necessidade técnica de vocês. por exemplo, vocês acabam delimitando um espaço, digamos que não tivesse a corda, vocês já tentaram, ou é inviável, as pessoas começam a se misturar e etc?

- Isso é uma coisa que a gente ta pensando pras próximas é de repente de tirar a corda, ou alguma coisa pra experimentar essa não delimitação de espaço cênico, espaço de representação ou do público.

Entrevistadora Soraya: Porque pode ser que seja inviável também né?

- Mas é uma convenção que é forte.

- Não, mas daí vai ser uma convenção com as caixas... que daí de qualquer jeito você não vai se livrar da convenção desse jeito. As caixas também fazem isso.

- Do cenário foi basicamente isso e depois foram entrando adereços e coisas para o cenário, como deixar, como colocar, daí foi coletivo mesmo.

Entrevistadora Soraya: E vocês fizeram as caixas?

- As primeiras a gente pegou as caixas de fruta, de feira, que era , tanto que se você ver a filmagem da primeira, o carrinho já era um carrinho de feira e daí depois como elas estavam de transitar, elas tavam ficando mole já era mais velhinhas, a gente resolver fazer igual elas só que mandar fazer, que eram quatro caixas que a gente andava, então a gente mandou fazer duas de um tamanho e duas de outro tamanho para poder caber dentro e a gente poder levar tudo dentro do carro da Ju.

- Eu fui la no meu carro e pedi o meu carro pra ver quanto que eu precisava de cada caixa pra poder caber...

- E uma coisa que é bem interessante de lembrar é que muito adereço ou coisas que a gente usa na peça ou é de coisa da nossa casa ou de peça que a

gente já fez ou de coisas de peça que a gente já fez que a gente reformou pra usar nessa e isso foi muita coisa, tem peruca, muito adereço , muito figurino foi porque a gente já tinha de outras peças ou de guardar assim e a gente foi reaproveitando.

- Você vai sempre guardando tudo e fazendo um morro de coisas, você sabe que uma hora pode vir a usar aquilo...

- Tem figurino que já foi usado em peça.

- Sim, figurino , adereço , cenário

- As vaquinhas, as cortinas, as botinas...

- Todas as peças que a gente fez da trupe eram com essas botinas..

- Entrevistadora Soraya: Vocês procuram evitar consumo também?

Aproveitar e reaproveitar ...

- A gente só fez as caixas novas porque as outras não estavam aguentando, não tinha como a gente viajar e fazer coisas com elas e também não cabia.

- Porque era bem ruim de guardar no carro, elas não entravam uma na outra, então eram quatro caixonas.

- Essa sacada da Ju foi perfeita, de duas grandes e duas pequenas que entrassem.

- O carrinho que o Jé usa era um carrinho velho de feira, a gente trocou por esse de madeira.

- Pra ele ficar mais criando uma unidade com as caixas, que antes ele era de metal assim, aquele de feira.

Entrevistadora Soraya: Vocês sentem a diferença do “ser atrofiado” em outro tipo de trabalho, imaginando que o trabalho do grupo deixa vocês como seres humanos mais integrais: por trabalhar com o corpo todo, desde um ato de improvisação, jogos, até a parte logística, de administração, etc.

- Eu acho que com certeza, às vezes você quer fazer coisas eu você faz com o teu grupo, você quer fazer em sala de aula.

- Com relação a isso, isso é bem claro assim que veja, há uma grande discussão no teatro brasileiro em relação ao teatro europeu, por exemplo, onde o cara tem lá, oito, dez horas pra trabalhar todo dia, todo dia ele tem oito dez horas pra ensaiar, pra se preparar, pra fazer o teatro dele. Aqui a gente não tem isso, não é viável.

- Você tem que trabalhar e fazer teatro e as pessoas te perguntam e isso você vai passar por vários grupos e vão te dizer. Você é do teatro, mas do que que você trabalha?

- Então daí é uma coisa a gente saber que a nossa realidade é essa, e que a gente tem saber trabalhar com isso, tem que saber lidar com essas coisas da gente ser múltiplas pessoas da gente ter várias, pra mim é muito claro essa questão do corpo porque quando eu vim pra Curitiba eu vim trabalhar, pra fazer teatro, mas eu era professor formado em eletrônica, então eu vim trabalhar com eletrônica, então eu trabalhava no banco, na manutenção em banco. [...] Então assim você leva uma vida muito mais sedentária, enquanto eu trabalhava só com eletrônica e fazia teatro, eu trabalhava 44 horas por semana, então era muito mais eletrônica do que teatro, então eu era muito mais sedentário, eu era fisicamente sabe, não tinha vigor, não tinha várias coisas que hoje eu consigo fazer que antes eu não conseguia fazer.

- Mas eu acho isso uma diferença muito grande pra fazer teatro você acaba trabalhando com muito mais coisas, agora com o Asaph a gente tá tendo muito mais consciência vocal, muito mais coisas que em outras coisas você não tem, até mesmo dando aula, você usa a voz o tempo inteiro e você não se dá conta de que às vezes vocês extrapolam ou poderia, enfim, alguns detalhes que a gente não...

Entrevistadora Soraya: E com relação assim ao ambiente de trabalho diferente do grupo de vocês e os outros locais que vocês trabalham, com relação a hierarquias e condições de diálogo.

- É muito melhor né gente? Infinitamente melhor.

- Ainda assim a gente leva uma vida tranquila nesse ponto, porque a gente trabalha na escola e na escola você não tem um chefe, é escola pública.

- O máximo que teu chefe é, é governador, o diretor vem te falar alguma coisa e mesmo que ele venha falar ele não é o teu patrão.

- E você tem autonomia na sala, você tem totalmente autonomia e ninguém vai lá pra fiscalizar e se for você pode chutar pra fora da sala. (risos)

- Mas tem hierarquia, você jamais vai inventar uma coisa louca e não passar pela pedagoga, tem isso também. Mas se você for comparar com outros tipos de trabalho. O Asaph trabalha em ONG, eu trabalhei em loja de shopping oito anos da minha vida, com cota, com você vencer aqui, você ficar de pé tantas horas, não sei o que, mentir pra poder vender coisas que você não acredita você tem que fazer e isso no grupo eu vou falar por mim, pra mim é muito importante o grupo porque eu

posso falar o que eu gostaria de falar do jeito que eu gostaria de falar com qualquer um deles.

- E isso não é só uma diferenciação que vocês pode fazer com outras, você pode fazer com outros grupos também, em outros grupos você não vai ter liberdade.

Entrevistadora Soraya: Você ta dizendo grupos de teatros?

- Grupos de teatro, o diretor que vai te dizer tudo que você tem que fazer da maneira que você tem que fazer o horário que você tem que fazer, quando como.

Entrevistadora Soraya: Não é uma realidade do teatro, e uma realidade do grupo que vocês construíram..

- E que a gente vem construindo com o grupo, é uma coisa que também foi acontecendo organicamente, e eu acho que daí também é pelo tipo de teatro que a gente trabalha, a gente trabalha com teatro engajado, a gente trabalha com opressor e oprimido, fica incoerente você....

Entrevistadora Soraya: Ter um tipo de relação de grupo opressora.

- Que é uma coisa que pra mim bateu muito quando eu vim pra Curitiba, eu vim de pelotas, Rio Grande do Sul e lá era um trabalho de grupo, você criava, o diretor ia la e limpava ajeita, mas não tinha essa coisa. Quando eu cheguei aqui todos os diretores que trabalhei era assim: você tem eu fazer isso, você faz aquilo, você faz aquele outro e é do jeito que eu quero que você faça. Então você não tem uma liberdade de criação muito grande

- Daí acho que isso talvez os atores podem responder melhor se tem isso, não só enquanto atuação, enquanto voz.

- Enquanto tudo, enquanto ele impõe acho que todas as coisas até por opção todas as coisas a gente faz muito de acordo com quem pode, com quem ta mais disponível, com quem ta mais disposto, com quem ta mais, enfim, ta mais próximo do que tem que ser feito.

Entrevistadora Soraya: E com relação a escolha dos matérias que vocês trabalham?

- Eu acho que isso foi acontecendo algumas coisas como eu te falei, na criação e daí acho que enquanto direção eu fui pegando algumas coisas pra criar uma unidade , porque a gente ate a primeira versão tem umas coisa que não tem unidade, o carrinho era de metal que brigada com a coisa de madeira, algumas coisas a gente foi pra segunda versão a gente conseguiu deixar a unidade mais ,

- Mudou bastante coisa de cenário na segunda versão.

Entrevistadora Soraya: Você tem essa preocupação de ter materiais que aproximem de uma realidade comum?

- Essa foi uma escolha pra essa peça, de trabalhar com materiais que fossem de fonte primária, então a madeira sem pintar, o papel Kraft que é mais primário, o jornal, trabalhar com matérias que não ajudem, com materiais que pareçam ser o mais primário possível.

Entrevistadora Soraya: É ... porque isso fica claro, assim...

- Que bom ouvir isso! (risos)

- É foi uma questão que a Karla colou bastante porque é boa porque ela era uma questão que ela sempre falava – não vamos tentar buscar esse tipo de material, tinha algumas idéias, então ela dava a ideia e a gente ia em cima da ideia criando, não que ela dava a ideia mas ela já tinha a noção estética para a peça, então era juta, mas então como usar essa juta? Então vamos fazer os tapetinhos [...] envolta das caixas, e daí foi indo acho que assim, essa questão de ir buscando o material e ver no material como que a gente ia fazer..

- E a gente vem disso já também, na Trupe a gente usava materiais mais básicos e no boato nem material a gente tinha.

- Material a gente tinha , esses três banquinhos eram o nosso material de cena.

Entrevistadora Soraya: Vocês se consideram artistas, artesãos, pesquisadores...

- Na verdade é uma coisa, pra você ser artista você tem que ser artesão, tem que ser pesquisador, tem que ser pensador, você tem que ser um monte de coisa, tem que ser filósofo, ce tem que ser matemático, você precisa ser tudo pra ser artista, você tem que ter um pensamento lógico ali, tem que fazer caber, ce tem que né? E agente é brasileiro, artista brasileiro. (risos)

- Mas tem haver com isso que a gente tava falando antes, da realidade européia e da realidade nossa, tipo, a gente tem que se virar em tudo, né? Por mais que isso seja agora mais uma escolha, isso é uma coisa inevitável. Você não vai ter uma pessoa no grupo que vai ser só o responsável pela produção, a não ser que você tenha um grupo já que tenha um dinheiro entrando e bastante coisa, então de qualquer maneira a gente tem que produzir tudo.

- E mesmo assim não é uma escolha que a gente quer nem que um dia a gente tenha muito dinheiro, a gente gosta de fazer as coisas juntos, de criar, porque parece que você não é dono das coisas...

- É que nem aquilo que vocês estavam falando antes, da linguagem, da pedagogia, de projeto e tal, não faz sentido depois, a gente ganhou um monte de dinheiro agora a gente vai segmentar tudo separado, é incoerente né? A gente busca uma outra linguagem, um outro jeito de viver, um outro jeito de construir, não faz sentido a gente segmentar as coisas.

- Obviamente a gente tem noção que as coisas pra nós elas são um pouco mais demoradas do que pra outros grupos, porque a gente tem uma proposta estética, uma proposta de conteúdo que não é muito aceita em vários momentos, não é todo festival que a gente entra, não é todo edital que a gente passa, então a gente tem uma série de coisas que são agravantes...

- E que a gente já assumiu isso, a gente sabe que..

- Você chegou a perguntar antes sobre a divisão de lucros e a gente acabou pulando isso, que é uma coisa que a gente tem usado quase tudo que a gente arrecada pra manutenção do grupo mesmo...

- A gente vai chegar um dia que a gente vai ter cachê.

- Talvez um dia a gente consiga.

- Então, ano passado a gente já teve por causa do projeto do Cinfop a gente conseguiu se manter e manter o grupo com o dinheiro e isso foi bem bom.

- Ano passado com a ideia do projeto a gente dividia o nosso salário e era um aparte pro nosso salário e outra parte era pro grupo, do trabalho todo.

- Cada um tirava um pouco de uma hora trabalhada, a gente combinou antes quanto seria e foi uma hora, a gente ia ficar oito horas, então uma hora daquele dia de oito horas era pro grupo.

- Esse do Cinfop você recebe por hora mesmo, então você tem oito horas nesse dia, uma hora do valor cada hora um valor, uma hora, esse dinheiro de uma hora é pra o grupo.

- E que a gente usa no próprio grupo, pra pagar espaço, pra tirar Xerox, mandar um negócio por sedex quando precisa pro projeto

Entrevistadora Soraya: Eu não sei se pra mim ficou confuso com relação ao Boal, ele coloca muito essa questão de que pra você tá fazendo arte engajada você não pode cobrar isso...

- Ele cobrava, quando ele fala de cobrar não é desta forma, ele fala pra assistir, ele ta falando especificamente em relação ao público, de você cobrar do público algo que você acha que tem um valor.

- Assim, não precisa pagar 10 reais pra assistir tua peça, é diferente de você pagar o chapéu depois e quem puder dar uma contribuição contribui.

- Ou que você vai conseguir via o Cinfop ter uma coisa pra poder levar pressas comunidades sem cobrar nada delas.

- Talvez, porque eu acho que ele coloca a questão artística, política e tal , separada co ganhar dinheiro, então acaba que todo mundo teria que ter outro trabalho pra poder fazer isso de uma maneira ética , foi isso que eu entendi

- É o que a gente faz, porque a gente só entra em projeto que a gente realmente pensou a gente não vai tentar um projeto que seja vinculado a uma determinada empresa ou a um determinado tipo de coisa que vai estar vinculada a uma coisa extremamente política ou extremamente opressora.

Entrevistadora Soraya: Vocês têm esse cuidado assim?

- Temos esse cuidado e até a gente nem procura muito isso assim, não tem essa procura, mas o próprio Boal, os livros dele foram por incentivo de lei, o trabalho dele fora, nos outros países também foi pago, então assim, eu acho o que ele ta falando pelo que eu entendo é que até pra você fazer esse tipo de arte você acaba tendo que ter outro trabalho, porque é como a gente falou, a gente não acaba , não é que a gente não ganha dinheiro pra sobreviver disso, ainda não, se vai levar muito e mesmo assim.

Entrevistadora Soraya Mas vocês pretendem sobreviver disso, ou acrescenta no trabalho como professores e tal...

- É bem individual, eu, por exemplo, eu prefiro, eu quero continuar dando aula sempre porque eu gosto de dar aula, mas eu queria dar menos aula, entende? Só que eu já dou o mínimo, eu dou 20 horas, tem gente que da mais aqui no grupo, já acho muito pra algumas coisas, pode ser 20 horas, mas como uma turma só. Daí você já vai questionar a educação mesmo, que eu tenho duas aulas por semana com cada turma, né.

- E que daí tem umas coisa que eu acho que é bem individual, eu pretendo nunca parar de dar aula, gosto muito de dar aula, e é bem o que a valeria falou, eu queria ter menos horas, eu queria então já que eu tenho 20 horas na escola, ter 20 horas no teatro, ter essa divisão igual, o que é bem difícil, pelo menos por enquanto

gente não consegue ensaiar 20 horas por semana como a gente da aula no mínimo 20 horas por semana.

Entrevistadora Soraya: E daí emendado com isso assim, vocês se consideram um grupo que trabalha a favor do mercado, na contramão do mercado?

- Então, a gente gostaria extremamente de se ser a favor do mercado, mas o mercado não é a favor da gente, esse é problema, se todo mundo curtisse pra caramba o que a gente faz, daí a gente sobrevivia disso, mas não da..

- Mas é quase que uma escolha, a gente podia estar vivendo cada um aqui perambulando entre um grupo e outro apresentando e entrando em projeto e ah, eu monto uma peça com fulano, monto uma peça com outro, podia estar fazendo stand up, fazendo qualquer coisa e ganhando dinheiro, acho que é uma escolha.

- Acho que é uma escolha e acho que a gente não quer entrar no mercado pelas vias que o mercado quer, a gente quer incomodar o mercado, acho que seria mais isso sabe, seria tipo, vocês tão vendo a gente, mesmo que vocês não queiram que a gente esteja ai e a gente não querendo estar dessa forma que vocês gostariam que a gente tivesse, mas a gente também tá aparecendo, a gente também tá fazendo.

- Ai daí eu acho que tem haver com aquela frase, falar o que eles não querem ouvir de um jeito que eles querem ver queiram ouvir, né...

- Porque assim, ele até pode não concordar com o teu trabalho, mas ele não vai dizer que é feio, que é mal feito, que é precário, ele até pode até dizer – esse conteúdo eu não concordo não sei o que, mas é muito bem feito.

Entrevistadora Soraya: Até no Batel Soho.. (risos)

- Até no Batel Soho! (risos)

Entrevistadora Soraya: E daí assim, algum de vocês se sente limitado com relação a desenvolver alguma atividade dentro do grupo ou se sente pressionado com relação a alguma coisa?

- Acho que essa é uma pergunta individual, eu vou responder por mim assim, eu não me sinto, eu acho que é aquilo que eu falei, eu consigo falar das coisas do jeito que eu gostaria de falar, e acho que também é um processo do próprio grupo porque assim, às vezes no começo eu às vezes ficava pensando pra falar de uma forma porque pode chegar de outro, ah – se chegou de outro vamos resolver e vamos conversa, mas eu me sinto assim, eu não sei se todo mundo se sente assim..

- Eu acho que prevalece o compromisso que cada um tem como o grupo, se você se sente pressionado, você se sente pressionado pelo compromisso que você tem com o coletivo e não por alguém do grupo que vai te pressionar.

- Às vezes é importante também né...

- Acho que a gente se pressiona.

- Porque tem funções que organicamente foram se distribuindo, porque alguém é mais eficiente em tal coisa, então ele consegue não cobrar, mas lembrar até, tipo, a Ju é sempre eficiente, então ela cobra, e a gente não se sente oprimido porque a Ju tá cobrando o horário, porque a gente precisa de alguém que cobre – o gente tem um horário. O Igor já é mais ligado no festival – tem que entregar o documento tal dia e etc, então cada acabou tendo que cobrar todo mundo de alguma coisa mas não a ponto dos outros se sentirem cobrados.

- Você tem que fazer por que a Ju disse e etc..

Entrevistadora Soraya: Vocês buscam a ausência de conflito no grupo?

- Grandes conflitos a gente não tem, a gente tem divergências, mas algumas divergências que são... e geralmente quando acontece essas coisas dão um salto gigantesco sabe?

- Assim, acho que tem essa coisa do processo que é bem importante nesse ponto, de coisas de você perceber que antes você achava que era uma opressão você perceber que é outra coisa, que não, uma ideia que tá vindo, daí você perceber essa ideia e ir junto na ideia ou não, daí você fica contra, sabe, daí é um processo de coisa que pra mim pelo menos a gente foi vivendo, foi tendo, os festivais que a gente foi, as discussões, então eu acho que cada um tem um ponto um nível, acho que cada um tem um ponto onde pensa mais, por exemplo, como a Ju é muito ligado em horário, claro que ela vai se irritar muito mais se a gente se atrasar.

- Mas eu acho que isso também não chega a ser uma irritação dela chegar pra gente ser grosseira, não tem, eu acho que não chega nesse nível, de cobrança, a Ju tá brava e tal.

- Acho que isso também é um processo ideológico, não só um processo de você sacar, aí que a Carla tem esse jeito, então tem esse processo de convívio, mas tem o processo de você entender o que você tá fazendo e sempre pensar sobre o que você tá fazendo e não fechar, sabe...

- E até entender que o outro também é diferente

- E que cada um ta num determinado processo seu, e que junto não ta todo mundo no mesmo, a gente ta no mesmo grupo na mesma coisa e que às vezes precisa de duas, três conversas, de dez, vinte sei lá, e pra sempre estar buscando essas coisas, isso é bem legal.

- Eu acho que no fundo, no fundo, é o jeito que a gente se organiza pra gente conseguir chegar onde a gente ta hoje teve muita responsabilidade, todo mundo teve um papel pra fazer, todo mundo tava lá, mas o que como se resolveu isso foi por meio do dialogo, da conversa, quem podia o que, tal hora e quando, é esse dialogo que é a linda da diferença entre trabalhar num ambiente que é hierárquico e o ambiente que é reto, padrão todo mundo é igual, porque ninguém vai ficar com medo de conversar com outra pessoa porque ela é tal, eu sou isso. Não, todo mundo do mesmo jeito, quer quebrar o pau, vai quebrar o pau, entendeu?

- Todo mundo tem o mesmo, a voz tem a mesma importância.

- Tem o mesmo volume né?

- Não são vocês que falam mais baixo e vozes que falam mais alto.

- Funciona melhor às vezes

- E é muito legal porque às vezes a gente ta em tempo diferente das coisas, daí a gente discute ou por um ou dois ensaios aquilo ficou menos .. e a gente senta e discute, conversa, nossa, aquilo da um salto pro outro ensaio que é absurdo, assim..

Entrevistadora Soraya: vocês têm uma inspiração pra fazer o que vocês fazem e vocês também transpiram por algo, qual é a inspiração e o por que da transpiração?

- Eu funciono tudo a partir do corpo, né... Eles não, eles são mais de pensar, de racionalizar e tal. Eu não, eu crio a partir do corpo, né... Da necessidade [...] me inspira: o corpo, o movimento, a ação, o correr [...] na verdade eu já tenho um histórico, né. Fui atleta, daí optei pelo teatro e daí, daí na faculdade já... comecei um pouquinho de corpo, mas agora é que eu to mais pirando nisso assim, né [...] eu era corredora. Atletismo, eu era velocista [...] eu subo, eu desço, vou, volto [...] e eu adoro isso, isso que me faz me sentir mais feliz assim.

- Mas cada um tem um processo assim diferente mesmo, se você pegar, tipo a minha coisa é muito racional, então tipo eu tenho que pensar nas coisas antes de fazer, então jamais você vai ver eu improvisar alguma coisa na peça, se eu já não pensei nela antes de fazer. Mesmo que eu não tenha avisado ninguém, mas eu

pensei antes de fazer. Então a minha criação sempre é... tipo, sempre eu penso antes de fazer. Tipo, eu por exemplo, tipo, vou pegar improvisação essas coisa eu me ferro. Improvisação mesmo, tipo você vai jogar ali essas coisas, pra mim é complicadíssimo. Pro Jé, por exemplo já é, já é mais na improvisação do que na teorização, pra mim, pra mim é sempre assim, tipo, eu vou ter que pensar no que eu vou fazer antes de fazer [...] então é assim, tipo, a galera improvisa as coisas durante a da peça, eu não. Tipo as minhas coisas são todas pensadas antes [...] e na improvisação também, quando começa a rolar um jogo de improvisação entre a gente, pra mim é sempre de eu ficar um tempo esperando, pra poder pensar, pra daí poder entrar.

- Então, eu... O que me inspira é desafio. Eu sempre quero fazer algo que eu acho que não posso fazer. Eu acho, é... sei lá, dentro do teatro, pra mim, me inspira eu saber que eu, aquilo ali eu não domino, então eu vou tentar. Sabe... ou, aquilo ali eu nunca fiz, então e quero tentar aquilo que eu nunca fiz. É, eu acho que é o que me inspira, eu acho que até... sei lá, na vida assim, gosto muito de, de... é... de experimentar.

- Eu na verdade se eu racionalizar muito, eu... acabo perdendo a ideia. Eu acabo travando [...] você joga alguma coisa e vê o que que vem, né...

- Mas pra mim isso funciona muito no texto. Porque daí quando eu vou escrever o texto eu já joga as coisas que são de improvisação no texto. Eu já pensei nelkas antes em coisas que podem acontecer, em coisas que, tipo sabe. Eu racionalizo antes e joga lá.

- Teve uma situação lá hoje na apresentação, que a gente saiu lá pra começar [...] e foi cumprimentando as pessoas né e tal, tocando. E daí eu perguntei pra menina que tava do meu lado se eu podia... começar ali. Falei: posso começar aqui, do teu lado? Daí ela puxou a bolsa assim! Fez uma cara muito tensa, daí eu tive que falar, eu falei moça, eu não vou roubar você. Fica tranqüila... Daí ela ficou séria assim, daí eu ri e daí ela riu também. Mas gente, que situação, eu me senti um mendigo indo roubar a bolsa de alguém.

- Não é nem um mendigo você se sentiu alguém que não tava muito vestido de acordo.

- E a menina, ela, não, ela quase enfiou dentro da blusa a bolsa, porque eu conversei com ela. Sabe, e aquilo, nunca tinha acontecido comigo! (risos)

- Não, mas aí eu já te dou um exemplo, essa coisa da gente, você viu a gente pensar de começar de fora, eu fiquei pensando nisso ontem pra hoje e aí eu cheguei pra Karla e falei assim, ó vou fazer, vou chamar a galera e vou fazer tocando de longe, porque [...] eu me sinto bem, mas eu fiquei pensando nisso, entende. Não inventei na hora assim.

- Mas isso, acho que o Igor às vezes é meio... resistente a essas coisas novas [...] e daí assim, às vezes você tem que ter uma atitude autoritária, porque a pessoa vai negar, não porque ela não gosta, por medo.

- É... esse negócio da inspiração ainda, pra mim eu acho que, o que mais me inspira assim, é ideia, eu gosto de... às vezes até sou meio ruim pra prática assim. Porque eu tenho... eu gosto de ficar pirando tipo, ai, eu to agora com uma ideia com o Jé, e a gente ta pirando numa ideia e eu fico pensando naquela ideia e fico... sabe também numa cena assim, por exemplo, nossa, que forma, que jeito, tanto que, com coreografia, eu e a Ju, a gente se dá muito bem de criação, assim, porque essa, acho que, a encenação assim, eu gosto de ver essa imagem e como que ela ficaria em tal lugar, sabe [...] e daí eu vejo isso muito assim, eu sempre tive uma... questão... brava, no sentido de ai, tem que ir pro corpo, vai ter que pular. Putz! Odeio pular [...] mas é pra pensar numa cena, é pra pensar prum projeto novo, eu adoro assim... ficar pirando, e quero saber as coisas, sabe... Acho que isso me inspira muito assim. Sabe, então, quando eu leio um negócio eu já fico pirando numa ideia, às vezes péssima, mas eu gosto de pirar nisso, assim.

- A possibilidade de você ter um... um espaço onde você consiga se expressar, podendo dizer o que você quer dizer, e não tendo que se adequar a um monte de parâmetros, pra conseguir expressar aquilo que você quer. Então, na música eu, aqui no Coletivo, consegui fazer exatamente isso, entendeu? No dia-dia isso é o que me inspira. Eu conseguir falar o que eu quero sem precisar me avexar pra fazer alguma coisa, entendeu? Poder falar, e se a galera não concordar, daí eu vou argumentar, se eles tiverem argumento melhor, vou concordar, se não, não... Entendeu? Mas eu vou ter a possibilidade de fazer o que eu to a fim de fazer, e essa é a coisa que mais me inspira assim...

- O Asaph enquanto músico assim, enquanto músico, ele não... ele gosta das coisas que ele cria assim, ce não vê o Asaph tocando música de outras pessoas [...].

- O trabalho é esse né cara.

- Tanto que as músicas da peça a gente tinha a ideia, mas Asaph, a liberdade é tua de criar, todo o resto. A gente quer falar “sobre” tal coisa [...].

- Eu fico de criar letras e músicas para o texto e a atuação.

- Que é uma narrativa musical, né.

- E foi bem legal porque foi um... foi junto com a criação da peça. Não foi assim, ele chegou com todas as músicas prontas e a gente adaptou, com as músicas. E isso é uma questão bem interessante, que eu acho que é legal colocar, que é a direção da Karla, que é, ela é didática, acho que até por ser professora assim tem uma sequência. Então tipo a gente ta criando tal cena a gente pira nessa cena. Então a música ta criando aquilo, a gente ta... [...] Tem uma sequência... acho que temporal assim, bem lógica. Você sabe que até tal data você vai ter 4 cenas prontas, sabe, tipo sei lá, mas elas já tão, já foram trabalhadas individualmente. Eu acho que isso foi bem legal da música com a encenação, que não é uma coisa separada, não é pra ser...

- Acho que faltou o Jé...

- A cena me inspira, de certa maneira assim, acho que a contra-cena me inspira muito. E no grupo eu gosto, gosto de contracenar com eles porque eu me sinto seguro pra contracenar, sabe... Tipo, é uma coisa que, que você coloca coisas, vem coisas pra você que você não tinha pensado [...] o que a gente troca em cena, eu acho que é bacana. Porque assim, é... eu já trabalhei com outros grupos, também, anteriormente e é difícil quando você pega um grupo que por exemplo você, você tem uma ideia, o cara tem outra ideia e daí cada um fica defendendo a sua ideia, e brincando com a sua ideia e na hora de contracenar, de colocar essas coisas em relação elas não conversam, sabe... Não há um diálogo, assim. E acho que no nosso grupo rola muito bem isso, assim. Tipo, o que você não pensou, de repente o outro pensou e você utiliza ou você dá uma ideia pro outro. Acho que a troca, acho que é a parte mais bacana assim.

- Entrevistadora Soraya: E daí tem a parte da “transpiração”... Por que vocês fazem “isso”?

- Eu acho que tem isso, de vou falar por mim assim, pra mim tem essa coisa de de eu gostar muito de, posso fazer a minha arte e mostrar pra quem eu gostaria de mostrar e não to lá no teatro esperando que venham me ve, eu levo lá e vo. E isso, me motiva pra caramba assim, [...] a minha motivação principal minha isso, é... de consegui, não só fala, mas me expressar e de me sentir no grupo, também isso.

Não só quando to fazendo quando to, é... No grupo, a gente conversando, a gente convivendo a gente é... a gente não pára de falar no grupo a gente não, é, não existe essa divisão tipo... a gente vai passar férias junto tipo a gente não pára de falar do grupo a gente não pára de falar das coisas da gente a gente não pára de criar a gente não pára de [...] e assim, coisas que eu não encontrei em outros grupos que eu fiz parte, tudo, é... ou se tinha uma parte do grupo que pensava assim, a outra não, que nesse grupo eu me sinto assim, extremamente, é... completa nisso, e isso vai daí quando você vai fazer. Porque daí quando você, ta todo mundo, é... quando você se sente assim no grupo, quando você vai fazer você sente isso. [...] é essa... cumplicidade, de ... que me faz transpirar assim mais, porque antes eu já pensava em teatro, já tinha todas essas coisas, mas sempre muito, mais intimidada, tipo ai, penso nisso, mas aquilo ali não dá pra fazer, e isso não, com a gente, eu não sinto isso.

- Eu acho que, assim, o que faz a gente transpirar ou porque a gente transpira é o fato da gente ter esse Coletivo aqui. Coletivo BoatoClandestino. O Coletivo BoatoClandestino é composto por sete cabeças contando com a Larissa que não ta aqui. Cada uma dessas 7 cabeças pensam absurdamente diferente uma da outra. Só que quando você ta aqui, tem uma coisa que junta todo mundo, dá tesão em todo mundo de fazer a mesma coisa. Sabe? Eu acho que é essa coisa, o Coletivo BoatoClandestino, que me faz transpirar o que eu transpiro [...] essa interação com pessoas absurdamente diferentes que piram a mesma coisa que eu piro. Entende, eu acho, do caralho assim, muito legal. Mas, acho imensamente legal poder ter mentes diferentes que piram na mesma coisa que eu piro, entendeu? Isso é porque eu transpiro, entendeu? Tipo, acho massa isso! Pa caramba.

- E veio a luz!

- Acho que foi um encontro feliz... Isso já é um motivo suficiente pra transpirar. Além do sol... (risos)

- Que aliás, que incrível esse sol, né, porque ontem tava...

- Uma probabilidade zero em Curitiba né, de poder não chover a tarde.

- Igor...

- Eu to pensando a horas... (risos)

Entrevistadora Soraya: se você quiser teorizar e mandar por email...

- A Valéria também não falou...

- To pensando aqui também...

- Eu acho que... eu concordo com o Asaph.
- (silêncio e muitos risos)
- Ela transpira porque ela concorda com o Asaph! (risos)...

Entrevista com Roberto Innocente do Grupo Arte da Comédia - Curitiba, 17 de abril de 2012.

Entrevistadora Soraya: Como se deu o nascimento do grupo, há quantos anos, qual era o seu objetivo quando montou o grupo?

Então, ã... eu cheguei no Brasil 2005, para todos... otros motivos, ã... Vim para trabalhar no Teatro Guaíra, diretor do Teatro Guaíra era *atriz X de tal, que também junta com *ator Y, *ator Y tinha um espaço que na época se chamava ACT-Atelier de Criação teatral. E... ficamos conversando, ela me trouxe lá, fomos ver o espaço que era um espaço maravilhoso, era e é [...] puxa se podia fazer um monte de cosa, na época non tinha muita atividade por lá, é... assi começar também, surgia essa ideia de, de... experimentarmos fazer algum projeto, depois, em seguida, voltei para Itália, voltei para cá, fizemos um outro trabalho no Guaíra que foi [...] Pergolesi, torno do... 1500 italiano e daí, entrou o assunto Commedia Dell'arte. Porque o Guaíra não tinha recursos dinheiro, pra colocar um display, na ópera, a ópera era italiano, no, então eu, sugeri de dizer bom, então eu, então, não tem dinheiro, então, pegamo 4 atores, construímos um prólogo que explique o que vai acontecer, 4 atores com máscara da Commedia Dell'arte, que nos estamos na época, a época é certa, e assi, fizemo uma intervenção dentro da ópera, a ópera non prevê essa, essa... essa introdução. E aí fizemos ã, e daí... Daí o povo descobriu que eu conhecia bastante a Commedia Dell'arte, que tinha... experiência assim, fizemos um projeto pela Funarte, lá com a [...] que eu escrevi, que é mesmo a ideia de de começar a estudar a Commedia Dell'Arte para aplicar-la ao Brasil. Ou seja, pegar o assunto final da Commedia Dell'Arte, que foi aquele de sintetizar uma sociedade em algum tipos, tal que podia representar de sentido irônico e divertido esta sociedade e, com estes tipos, contar as histórias. Bem na verdade as histórias da Commedia Dell'Arte, elas sempre são histórias assim românticas, de amor... Isso na Itália, 1500 estamos falando, né. É... Minha ideia, desde o começo era que: pegamo esse tipo de forma de teatro popular, que é a Commedia Dell'Arte, com as máscaras, com os tipos fixos, com as relações fixas, né... E, vamo procurando no Brasil, quem pode ser as personagens que, podem ter este tipo de características. E aí construímos o

primeiro espetáculo, foi “As Calcinhas da Flor”. É... Que acho bem legal e para mim, foi um jeito de descobrir o Brasil eu não conhecia por nada, porque... primeiro eu fiquei estudando esse, esse país, história, geografia, é... da realidade social, política. Não sabia nada, não sabia nem se era monarquia, república... Tem tantos países no mundo que... Para mim o Brasil era carnaval e Ronaldo no Inter que, que foi muito mal, e... então, fizemo esse primeiro projeto, esse primeira montagem. Nessa primeira montagem já que era com 10 personagens, né... Tinha 10 personagens e... Eu treinei esse grupo, a... o estilo, o ritmo, a, a particularidade da Commedia Dell’Arte, ser um teatro muito físico, ser um teatro muito dinâmico. E construímo um espetáculo, que não... onde a história não tinha grande pretensão de profundidade, vamo dizer... Ainda que ele tratasse já algumas coisas do Brasil, porque... e pero... Porém, delineou os primeiros 10 personagens que deram lugar à pesquisa que aconteceu em seguida, ou seja, pesquisar, porque depois dessas personagens algumas morreram, outras foram levantadas bem mais para frente, foram aprofundados muito mais, e... e assim continuamos percurso, até hoje.

Entrevistadora Soraya: Hoje, qual é a formação do grupo?

Olha, hoje a formação do grupo, então... aconteceram muitas coisas, né. Porque... Bom, primeiro porque não é fácil em nenhum lugar do mundo é... “Existir”, para o grupo teatral. É... Então as várias lei de fomento para cultura, para... Sempre são coisas que não são de fácil acesso, precisa chegar lá, é... Isso faz que os grupos sejam um pouco uma... ameba [...] realidade que nunca se consegue pegar, no... porque sempre um sai, um entra, o tem sempre entrando em movimentação. É... Então, eu acho que nosso grupo teve três momentos, né. Um momento do começo, onde, é... tinha esse grupo que era mais de 12, 13 pessoas e criou o primeiro espetáculo, daí todo mundo queria continuar, ainda que não tinha-se mais dinheiro, porque o primeiro espetáculo foi montado por recurso da Funarte, ainda baixo, porque era vinte mil reais [...] porém todo mundo recebeu uma ajudina. É.. De aí para frente não tinha um tostão, então, para todo mundo que ia: -Não, não vamo para frente, vamo para frente, vamo para frente... E... Isso, aí eu mesmo resolve dizer bom, se vamo para frente, tão quem quer, vamo. Claro, eu também me disponibilizei. Eu não... Bem, eu não comecei este trabalho na verdade lá no ACT com a ideia de criar um grupo. Tal, e... Foi ideia de... De assim, um pouco egoisticamente de descobrir o Brasil através do teatro... Uma cosa que me... assim, me... me pegava muito, né... E... E com a ideia de de... fazer aqui o trabalhos... que

um assunto que gosto, que o teatro popular, que... De aí, todos resolveram: - Vamo para frente vamo para frente... Começamos ir para frente e daí começamos percurso de criação sem dinheiro sem nada, daí começaram as primeiras movimentações, obviamente, porque não todo mundo conseguiu resistir. Isso determinou a criação do segundo momento né... ... Dum, dum grupo que não era mais o grupo do primeiro espetáculo, ma com alguns e alguns otros novos, que teve grande dificuldade pára chegar ao segundo espetáculo, que foi “Aconteceu no Brasil enquanto ônibus não vem”. E... que a mais foi espetáculo que lançou de verdade o grupo no, no panorama dos grupos do Brasil e... E trabalhamos, trabalhamos, trabalhamos... Tínhamos que mudar muitas vezes, e... chegamos a ter um ponto de de de, não precisar fazer a.... a gente tinha marcado uma série de ensaios abertos que era uma coisa que o ACT fazia regularmente e... um dia antes, um um dos atores [...] foi embora: -Ah, não agüento mais, posso mais, vou embora... [...] Ah, tudo bem, então vou embora. e aí tivemos que substituí-lo, depois voltou... [...] todo uma né, movimentação. E... e esse segundo momento criou esse segundo espetáculo “Aconteceu no Brasil enquanto ônibus não vem” e... Quem é... Manteve o.. estilo da Commedia Dell’Arte e... o ritmo...e manteve, manteve e melhorou a qualidade dos atores, muitos já vinham da primeira experiência, e... E principalmente aprofundou os assuntos. Ou seja, as personagens que era, é... herdeiros das primeiras personagens, do primeiro espetáculo, foram aprofundando muito mais. E, por exemplo, no, no primeiro espetáculo, o “Vicente Capador” era um “Capitão”, um Capitão assim bem parecido com Capitão da Commedia Dell’Arte, também como máscara, tinha um nariz grande, é... uma máscara assim, um pouco assustador, e... E no, no percurso de transformação virou muito mais um “Coronel”. Virou um Coronel [...] porque a gente viu que não tinha muita diferença com os característica, e... Abasileirou totalmente. Quando lo primeiro espetáculo era só uma... pequena diferença porque também se chamava Vicente Capador, era o Coronel Vicente Capador, porém, era mais um Capitão da Commedia Dell’Arte, assim como... como primeiro impacto si. Veja no, no segundo, no segundo espetáculo já virou totalmente reconhecido como Coronel, de fazenda, de terra, que... é... Isso aconteceu para os vários personagens, alguns que ainda continuaram, sendo poco resolvidos, né. Otros que se resolveram, é... muito bem, e isso fez que o espetáculo teve grande sucesso. Ganhou alguns Gralha Azul aqui em Curitiba, como texto, como encenação, direção, interpretação e bábábábábábã. Ganhou um monte de festivais

no no Brasil, todos os lugares aonde fomos, a gente ganhou ã... prêmios de isso, de aquilo... foi reconhecido, de aí começou a parte... assim de de de... retorno, vamo dizer. Ou seja, o grupo começou a circular, a sair de Curitiba, começou a entrar em várias circulações do Governo do Estado, do SESC, fomos São Paulo, fomos no Rio, fomos [...] começamos a fazer festivais importante, ser ter reconhecimento, ter é... críticas é, de pessoas importante, no que... que gostaram do trabalho, elogiaram trabalho [...] E... e foi o momento, vamo dizer áureo do do grupo, porque de aí conseguimos fazer uma outra produção que era... o auto de natal é... seja, "Aconteceu na Noite de Natal", que pegava as mesmas personagens porém que pegava as mesma personagens porém colocando na situação de vigília natalina e... E criava uma situação divertida sem ser com nada religioso, nada... Ao contrário, brincando com essa religiosidade múltipla que tem o Brasil né... e... que foi apresentado só para o natal, mas só para demonstrar que o grupo tinha potencial para continuar a... a produzir ainda que não tivesse contribuição, porque ninguém... porque a gente continuava não ter contribuição de ninguém, continuava não ganhar editais a no... né. E... e... daí depois fizemos um outro espetáculo que se voltou na... mais na tradição da Commedia Dell'Arte, que foi "As Espertezas de Arlequim", que na verdade, eu sugeri de fazer aquele espetáculo, num momento quando a gente tinha acabado uma circulação bastante, bastante cansativa né... Aqui no, no interior do Paraná e... chegamo vez se né... era perto de de festividade de natal, de natal, muitos queriam dar pausa [...] -Um momento, eu não tenho um tostão para fazer pausa nenhuma! Tão, se alguém quer continuar a trabalhar, 3, 4: - Ah, tudo bem, para mim tudo bem... Um poco brincadeira, um poco para, é... aperfeiçoar também o conhecimento sobre essa Commedia Dell'Arte porque não... É... sem sem, também todos que passaram no grupo é... desde o começo sempre com oficina Commedia Dell'Arte para ter um conhecimento mínimo, ã... Porém, um poco, entre aspas preguiça a vezes do do dos ator si, é... De aprofundar... Nunca na verdade se aprofundou muito, é... Depois de feito um espetáculo já, todo mundo acha que: - Bom, agora eu sei, agora eu sou ator de Commedia Dell'Arte. No é assim? É... Eu na Itália, estudei fiz para, para, para sei lá... 20 anos de Commedia Dell'Arte e ainda non non, non acho de conhecer tudo. Não só conhecer tudo, ma nem de ter a... É, é... son tipos de teatro como qualquer tipo de teatro, que na verdade precisa treinar muito contínuo, contínuo, contínuo, tem sempre coisas [...] Por exemplo, a Commedia Dell'Arte de verdade, as personagens mudavam com a mudança de

idade do ator. No... Começava como “Enamorado” quando era jovem, depois passava a ser, a ser “Capitão” quando mais velho, passava a ser “Pantaleão” quando era mais velho ainda... [...] Nada fez que grupo montou esse outro espetáculo, é... e aí um pouco por esta coisa que [...] movimentação, de, de, de ciúme, interno do grupo, posições de, alguma pessoas de, de, de, querer reivindicar papel diferente, papel mais importante [...] começaram a circular ideias como que ah ma porque ele está fazendo [...] fica só fazendo Commedia Dell’arte [...] fazer outras coisas [...] movimentação assi é... na verdade muito ingênuos, muito infantis do ponto de vista profissional, eu acho né. Ee... porém, criaro todouma, um mal estar no grupo, até que, que no entanto tinha se constituído legalmente como Associação, com intenção que era e é minha, desde o começo, de fazer nosso teatro com uma grande finalidade social, por isso teatro na rua, é... Pensar ir nos bairros, ã... Mais que o teatro de glamour, de... Por isso a gente, aí todo mundo me seguiu na ideia de fazer Associação e não, uma empresa qualquer, né... E... no entanto a gente já tinha feito esse empresa, e... porém, todo esse movimentação, levo a uma... a uma quebra no é, total, algumas pessoas foram embora, outras ficaram, e... no entanto a gente tinha ganho um edital, de um projeto que era um projeto que, para teatro infantil, fazer a Commedia Dell’arte pra criança, coisa nova, não existia aqui no Brasil, e... e, com o grupo que ficou, ã... é... Començaram a, começamos a reconstruir o grupo, reconstruir-lo em todos os sentidos como, como identidade como... [...] Porque também essa, essa, essa quebra, doeu muito nas pessoas né... porque... depois de quatro, cinco anos, que a gente trabalhava junto, estudava junto, puxava o cinto junto, ã... se começava ver os resultados [...] essa quebra, muito infantil, muito... é, ma por que ele que faz e não sou eu; no, ah ta se eu não sou o protagonista não quero entrar no, no espetáculo... Coisas idiotas no grupo que não podem ser do grupo, não podem pertencer ao grupo a mais num grupo que quer fazer teatro popular, que quer fazer teatro, asi, que tem um, que tem um interesse social, não é? Bom, tudo bem... Quebro, a gente reconstruiu, fizemos esta nova montagem, que foi teatro fechado, fizemos com com Regina Vogue, Teatro Regina Vogue, é... E, quem se reconstruiu no grupo [...] todos os espetáculos estão... que são do repertório continua em repertório porque sempre [...] um, dois atores [...] máscara, a personagem fica sempre a mesma, nunca se sabe quem está em baixo [...] non é que nunca se sabe, porém, se pode mudar com mais facilidade, né. E... e agora estamos num momento onde, acabamos de participar do Festival de Teatro

de Curitiba com todo nosso repertório, e... começamos a fazer um tempo, também si e uma, começo muito asi, pouco energético nesse momento, uma nova pesquisa, que eu gostaria muito de conseguir desenvolver... Esperamos que gere um tostão para ajudar a... o povo a... a se animar nesse coisa, que, que, que uma pesquisa que vá próprio na direção de, de usar essas nossas personagens, essas personagens que a gente conseguiu. A mais... continuar essa pesquisa pra procurar ver outras, né. E, usar-los, porém diretamente no contexto social. Ou seja, destruir a de... Destruir a ideia de espetáculo, tirar o espetáculo, tirar cenário, tirar a marcação, tirar o texto, tirar tudo o que determina já o espetáculo e colocar só estas personagens na sociedade, porém como personagens, né. A ideia qual é? A ideia é que eles possam ser... Primeiro são, bem reconhecíveis como personagem, então, o interlocutor público que passa na rua, não pode ter a dúvida se... Ele sabe: está numa relação de ficção, né... Porém essa personagem se comporta e age como se for, totalmente verdadeira. E, e esse muito difícil pro ator, dificuldade de exercício de ator, e... puxando o seu argumento. Ou, seja, ele é como, entre aspas, representante de um argumento. E, puxa seu argumento, com a ideia de sentir esse povo, que acha sobre esses assunto, né. E... Por exemplo, "Rosendo" faz um personagem que que, que que, melhor que outros, trabalhou nesta coisa até agora, com Alair, começamos já em Londrina, dois anos e meio antes, se experimentando, né... Ele tem o assunto do trabalho, né, então ele chega: - Então, tava na minha terra, to procurando trabalho, em São Paulo... E diz: - Aqui como é? Aqui é fácil, tem trabalho? Aconteceu, muitas situações, é... e, a ideia é poder registrar tudo isso. Já estamos, vendo pra ter câmeras escondidas que possam gravar essa coisa, um gravadores para, né... [...] com a ideia que esse trabalho sirva a como fazer uma pesquisa sobre o que o povo acha, pensa, dos vários assuntos que, fazem parte desse país, nesse momento.

Entrevistadora Soraya: Então esse trabalho que eu acompanhei, o objetivo dele não é uma peça final, e sim, um processo?

É um processo, uma pesquisa porque não, não tem um, fim. Não, não... Ainda que a gente por exemplo, é... fizemos essa, esse experimentação em algumas Ruas da Cidadania, e aí a gente invento por exemplo, a ideia que, nos estávamos lá porque chegou uma carta, que aí vai ter essa reunião do povo do Brasil, que a Dilma convocou [...] Tem um momento como que de conclusão... Mas ainda estamos pesquisando, essa... Porém difícil, porque sem recurso, estas coisas... [...] E, a mais

tem que... como diz, é... Uma coisa que pode fazer só atores que querem mesmo fazer, a pesquisa assim, porque não tem nem o retorno do aplauso [...] Como pesquisa mesmo, e... com muita convicção do que estamos procurando... Porque a minha ideia seria com todo este material, depois, desse material fazer surgir o próximo, é... o próximo espetáculo, como continuação desta pesquisa sobre o povo do Brasil. Começou assim, ideia de, criar, de encontrar os tipos que podem representar todo esse povo, que é imenso, que enorme, do norte, do sul, e... E, e fizemos uma, uma coisa pequena, pequena, muito pequena até agora, né. E não podia ser diferente, né. A ideia se, se a gente conseguisse fazer esta pesquisa, num... Num panorama, pelo meno, sei lá, do sul do país, pelo meno... É... acho que poderia dar material suficiente para o, o espetáculo que, que aprofunda ainda mais.

Entrevistadora Soraya: Em termos de organização do grupo, você é o diretor, as coisas ficam centralizadas em você, ou cada um tem sua função dentro do grupo?

Em termos de organização, mais que centralizado, fica delegado. Ou, seja... é... mas eu venho de um tipo de de de experiência forma mentes, que... que seria mesmo de companhia. Na Itália estava numa companhia de mais de 30 pessoas, com escritório, sala pra ensaios [...] aqui, nesse grupo, na verdade é um grupo onde tem muita boa vontade e... va na onda do momento. Momento que vamo fazer [...] momento que: ah! Não importa tem dinheiro não tem dinheiro não temos um tostão para fazer nada. Então, isso faz que, não é que seja centralizado, é delegado. Po exemplo, agora teve um momento que precisava escrever uma série de projetos para ã... se eu não pegava na mão essa coisa ninguém pegava. Então eu pego na mão, faço, tento de de de entre aspas de ser o mais democrático possível igualmente [...] trago escrevo trago para o grupo e vamo ler, quem quer ler, ma... tudo é muito delegado é... as, com Alaor, delega totalmente, faz é... para mim [...] Nesse momento não tem, não tem muito... não tem uma verdadeira organização, né. [...] Fiz a produção [...] Nos momentos assim, de [...] existência do grupo sem, sem finalidade verdadeira, que seja uma produção, que seja uma circulação, seja um calendário de apresentações, si... Mais que um afastamento, tem um, si... Um... Bamo ver que acontece... E... Agora, por exemplo a gente resolveu de, agora temos uma circulação marcada para o próximo mês, é... Tem alguma coisa acontecendo, dopo, resolveu, é... voltarem o que a gente fez ano passado, que na verdade, depois esse período parece enorme, porque quando se está parado, parece um tempo

muito grande, ã... Na verdade, se son nem dois meses, né. É... Resolveu voltarem a treinar todo, todos os dias, estreamos dois dias de treinamento, puro treinamento e outros dois dias se [...] treinamento finalizado [...] espetáculos [...] a continuar essa pesquisa. Bamo ver se rola né...

Entrevistadora Soraya; Essa pesquisa que eu acompanhei vai gerar um espetáculo, este espetáculo vai ser de rua?

Sim, a princípio eu acho que sim, que olha, é... Para mi, tanto faz, no sentido... no que tanto faz, é... esse peso essa diferença entre rua e teatro fechado é uma cosa, que eu sinto aqui no Brasil. Por exemplo, na Itália [...] não tem essa... esse peso, essa marcação. Bom, son países diferente, por exemplo, é... na Itália [...] é mais difícil, é mais particular por que? Porque faz mais frio, povo não está disponível a ficar na rua, são países que não vivem muito na rua, né. A diferença és que Brasil, é um país que, por clima, por história, vivem mais na rua. E... a mais eu, quando cheguei aqui, cheguei para fazer espetáculo, ópera lírica, no Teatro Guaíra. Templo da... [...] Quien va nesses lugar, nesses templos? Quien va ver espetáculo a 50 Reais de ingresso? Uma boa, uma boa fatia de [...] curitibanos, o de brasileiros em geral, com certeza, né, porque o Brasil é um país de rico, não é um país pobre. Porém é um país rico que tem muito pobres. Ou seja, é um país que é... para... eu acho... tem que trabalhar lá no... procurar uma igualdade, uma homogeneidade de status nas pessoas, né... É... Então é um país onde o teatro de rua tem um sentido enorme, fundamental, porque é o teatro que vá às pessoas, e não as pessoas que tem que ir ao teatro. E para ir ao teatro, precisa já uma instrução, precisa já uma cultura, precisa já superado uma série de dinheiro [...] Teatro que vá as pessoas é só vontade de parar um segundo. Se para e o que está acontecendo é algo interessante si, aproveita e fica. E isso já, me ajuda passar alguma coisa. Quando no começo eu fiz a proposta para *atriz X que era diretora do Teatro Guaíra né, e... bom, e... descobri depois, e também essa cosa fiquei meio surpreso [...] ma descobri depois que, que em Curitiba tinha já acontecido um é... experiências de teatro de rua, um tal Laerte Ortega, me falaram desse Laerte Ortega, acho 4 anos depois que eu cheguei aqui, é... realmente não conhecia [...] comprei um livro dele, li a história, li as peças tudo isso e... parece estranho como que, no, no... No tivesse uma súbita memória uma cosa asi [...] é vamo lá, vamo ensaiar a meia noite, asi não tem ninguém só [...] tem coisas, como si foram coisas totalmente malucas [...] e, foram feitas um pouco, descobri depois [...] e fizemos as Calcinhas da Flor, palco 2

metros pulavam os atores do palco [...] coisas mais que normais [...] coisas pequenas comparadas a outras que existem no mundo teatral, teatro de rua si... e... Todo mundo ficou emocionado, sei lá, ver o carrinheiro, que chegava lá, parava o carrinho, sentava em cima, ficava assistindo a peça, que trazia família um dia depois, com a criancinha de rua... Ficaro emocionado, essas coisa, mas mesmo esse finalidade, o... escopo, né, a função. E por isso, acho que no Brasil o teatro de rua tem um grande sentido. O problema, que, no problema, pode ser que seja um mal estar só meu é que... como em todos lugar do mundo, quando nasce alguma coisa, que pode ser destabilizante, de uma... um status quo de uma sociedade, a primeira coisa que a sociedade fa é, pegar-la, remodelar-la, jogar-la la. E, acho que um pouco o que está acontecendo com teatro de rua aqui no Brasil. É... nasceu uma Rede Brasileira Teatro de Rua, nasceu de um jeito espontâneo, na rede, na mídia [...] Já pegou uma dimensão que não é mais assim espontâneo [...] dá a sensação que tem os cabeças de essa coisa, né. Que, que non é todo mundo igual, não é todo mundo [...] tem as cabeças. As cabeças estão no Rio, São Paulo. Então está na, nas grandes capitais [...] Esta coisa um pouco, uma... uma pena, ma, pode ser que não seja assim... que va de um jeito diferente.

Entrevistadora Soraya: Com relação a cenário, figurino...

Olha, até agora o assunto cenário figurino foi realizado com estas, esses pontos focais: primero, cenário é um lugar onde criar incômodo ao ator assi que o ator controle o que ele fa. Por isso, por exemplo o primeiro cenário era alto dois metros, sem barreira nenhuma. Ator, com máscara tinha que saber onde, até onde podia ir, sem querer para baixo. E... O palco do Aconteceu no Brasil, com sete atores na cena é dois metros... Dois metros e quarenta, por um metro. E cabem sete atores. Cabem e se movimentam lá em cima. Isso necessita uma precisão de movimentação que é base da Commedia Dell'Arte. Que é base da construção das personagens da Commedia Dell'Arte. Então, até agora na verdade, foron realizados [...] palco clássico de Commedia dell'arte de Veneza, é... esse, esse palco pequeno evoca, pelo menos na minha cabeça evocava o teatro de revista, passarela do teatro de revista, por isso non tem escadas, non tem rampas pra subir, para descer. E... agora, sei lá, da projeção de... non querer assi, non total imaginação esse momento [...] o que imagino é que o espacio onde terá que acontecer o próximo espetáculo terá que ser um espacio grande. Tipo: uma praça. No, um lugar na praça. E, os

elementos cênicos tem que ser elemento móveis , posso pegar de aqui e [...] ir até outro lugar. Né, ou seja, posso mudar a posição da presença na praça... E... [...]

Entrevistadora Soraya: Quem desenha todas essas coisas?

Eu desenho.

Entrevistadora Soraya: Qual é sua formação?

Engenheiro. Tenho também esse lado, esse lado técnico. Eu sempre gostei, gostei na verdade, engenharia. Na verdade todos os meus espetáculos, cenografia sono io, eu, fiz o projeto, tudo. Confeccionar, sempre aqui em Curitiba, sempre trabalhei com Alfredo, cenotécnico, e... Eu não tenho estrutura e, a mais eu gosto, [...] non tenho estrutura as cosa para fazer.

Entrevistadora Soraya: E sobre a característica artesanal predominante em espetáculos de rua, desde a indumentária, até toda a constituição do espetáculo?

Eu acho fundamental esse cosa aqui, mesmo teatro de rua é a relação mais próxima entre o ator o espetáculo a arte, né [...] e, espectador. É... non tem nem a divisão do palco cênico da primeira fila, primeira fila de cadeiras e... Não, acho... acho muito importante e... Acho muito importante principalmente para, para continuar estar na ideia que, essa arte é uma arte do homem. Non é uma arte, vamos dizer, é... que... Que pega na tecnologia a sua capacidade de existir. Por isso por exemplo, é... Eu non, non, non concordo muito com é, o microfone num espetáculo de rua. Claro, numa praça, a praça é barulhenta, praça você não dá para falar de aqui e fazer que te ouçam do outro lado. Ma non tem que te ouvir do outro lado. Se eu, se eu quero, a minha ideia é se eu to aqui e você quer o que eu estou te propondo, você tem vir até ele. Tem que estar lá naquele distância que dá pra ouvir. Se quer ficar mais longe, problema teu [...] Dentro de uma realidade urbana, não tem... Se não eu estou impondo a minha presença, a minha presença artística [...] ma que sentido tem? Ah, porque assim, todo mundo pode ouvir. Como pode ouvir, ma eu não quero que ouça, quero que ouça quem quer vir a ver o espetáculo. [...] Tem algumas cosas que, não sei, são equivocadas [...] porque por exemplo, outra cosa é si eu defino que de um lado que coloca o palco que [...] nessa praça que... [...] um palco para fazer-la... o conto da história de natal lá. Tudo bem, esse se chama teatro ao ar livre [...] Você pega um espaço, coloca um palco, com toda estrutura palco e faz um espetáculo. Estou fazendo teatro ao ar livre. Que fez o Galpão lá no Barigui [...] Construiu um palco, com toda iluminação, um monte de projetor, fez teatro ao ar livre [...] Teatro de rua é isso, é ir colocar a própria arte no

meio da rua, no meio da rua, no espaço com ou sem estrutura [...] eu vou lá, nesse pequeno espaço e nesse pequeno espacios espero que alguém venha lá. Eu faço para que as pessoas venham lá. Estou fazendo meu teatro lá na rua, se non, estou este estrutura... Sei lá, na Itália, no verão, no no tem nenhum teatro fechado. Todo teatro passa a ser ao ar livre, porque calor, porque vá a noite suar no teatro? Enton acho que essas cosas, tem um pouco de equívoco às vezes, né... Colocar o microfone, é... para que todo mundo ouça, é... colocar as luzes [...] bom, se son um lugar que não tem iluminação nenhuma colocar umas luzes assi, para se, se ver, tudo bem... Ma, as luzes para fazer o efeito luzes, ma por quê? Então eu to fazendo, estou fazendo um outro tipo de teatro. Não é uma [...] melhor o pior, não [...] porém, é outra cosa, outro tipo de proposta, que, tem o seus pontos positivos e tem os pontos negativos em relação a, por exemplo, é... aproximar pessoas essa cosa [...] Se eu pego meu palquinho e vou na rua qualquer do bairro qualquer e coloco lá, ã... Eu não estou invadindo aquele lugar. Eu estou, como se o pipoqueiro, vou colocar o meu carrinho ali, pipoca, faço um pouco de barulho com tambor [...] o barulho pra dizer: - To aqui. E quem quier vem... E esse é o sentido. Outra cosa é vou lá, “-O carro do sonho”... Estou invadindo aquele lugar e acho que teatro de rua no pode ser invasivo. Se non, vira otra cosa. [...] E nesse sentido a ... artesanalidade, se fala assi? De figurino, cenário é fundamental para, pra dois motivos, para que se sinta tudo isso, se chera [...] e, também para quien faz esse tipo de teatro, tem que ter esse tipo de consciência, si non tem esse tipo de consciência está fazendo uma cosa, é... que, o, para ele está na moda, está interesses, está algum outro lugar, porém no é o lugar certo. Pra fazer o teatro de rua precisa ter a consciência de, de “o” que vou fazer. Quierer fazer. Quierer fazer , saber que essa cosa sou eu que tenho saber que, essa cosa sou eu que tenho que carregar-la, sou eu que tenho que arrumar, sou eu que tenho que construir [...] Por exemplo as máscaras, as máscaras no primeiro espetáculo eu fiz questão que cada ator fizesse a sua máscara. [...] Trabalhei junto com eles par construir 10 máscaras porque [...] esculpir [...] não é uma cosa que todo mundo assi, na hora... Alguém non conseguiu minimamente eu fiz para ele, alguém conseguiu poco eu ajudei, e... Porém, eu tenho em casa esses trabalhos [...] porém, todo mundo fez a sua máscara, e saiu no palco com a sua máscara, teve essa, satisfação também, né.

Entrevistadora Soraya: Para o processo do ator, qual a importância que você dá, por ele ter feito a sua própria máscara?

Ele praticamente como se tivesse construído a sua cara. Né, como... construir a própria maquiagem, construir o próprio figurino... ou seja, começar a pegar, ó, pelo espelho assi, experimentar a postura pode ser, é... construir a própria personagem. Entrar, entrar totalmente na cabeça da personagem. Então a máscara, é fundamental. Lembro, quando comencei a trabalhar com máscara, lá no Sartori, que são maravilhosas, não tem nem comparação com o que eu faço, outro nível... [...] Mestre, super mestre, né. E... ter esse objeto na mão, pensar que eu vou ter aquela cara, ficava horas e horas e horas na frente do espelho com a máscara, sem a máscara como... quien era essa personagem.

Entrevistadora Soraya: Pra construir a máscara o que é preciso?

Tecnicamente, a máscara de couro, tecnicamente deveria ser feita em cima do rosto do ator. Então, primeira cosa, pegar o molde da cara da pessoa, em gesso, pra, positivo, se vira se fa o negativo, [...] si, esse positivo se vá a imaginar se se va a trabalhar com plastilina, com outra cosa, formar a máscara, no é, e aí, você tem a medida. Depois, a parte difícil é que esses medidas, você tem que transferir-las num bloco de madeira, esculpir-las num bloco de madeira [...].

Entrevistadora Soraya: Tem um tipo de madeira específica?

Olha o tipo de madeira específica que se usa na Itália se chama cirmolo, ma eu não sei como é a tradução aqui, Brasil procurei, procurei, ma no [...] aqui, eu sempre usei imbuia, é... usei cedro rosa, mas cedro rosa é mais filamentososo, um poco mais complicado de se trabalhar [...] tem que ser dura, ma non muito dura. Compacta. Imbuia, imbuia tem o defeito que é muito dura [...] porém é muito compacta, trabalha, pra trabalhar particular, cedro rosa se você [...] lasca. E depois de aí, molde de madeira, se pega o couro, se molha o couro, se deixa na água um tempo se... é para ficar um pouco macio né, e, se põe em cima, se adapta ao, ao molde de madeira, pequenos pregos de latão, de latão porque se não fa... óxido, no couro, né, e assi que segura, se no, com um martelo de chifre, se pega parte final de um chifre de boi, vaca... ã... se corta [...] pra fazer martelo e com aquele que é redondo, né, que se começa bater esse coro assi que a água, sai fora [...] precisa ter muita paciência, água saindo para fora, coloca o coro sempre mais é, na posição certa grudada no molde e, secando secando secando, coro pega aquela forma, e não vai perder-la nunca mais. É, nunca mais [...] se não jogar na água [...]. É longo, tem paciência, tem atenção. Tem no meio a escultura, escultura...[...] Uma criação, Tem no meio escultura, escultura é uma coisa, é... Bem particular porque

non é, non é... uma cosa é, sei lá o argila, né, o... onde você compõe. Você, junta as coisas. Na, na escultura você tem que tirar. Então você tem que ver dentro o que tem. Porque se você tira um pedaço a mais, não volta nunca mais. Non é argila, ah, você coloca um pedaço, ah é demais, tira. A, e esse, é bem, bem perto ao trabalho do ator, do teatro, do ver coisas que non, que non existe, ver “dentro” o que tem. Então você vê esse bloco de madeira, você tem que imaginar dentro já, escultura [...] e tirar para que, esta [...] o que já está lá. [...] O ator tem que fazer a mesma coisa, tem que tirar aqui, até que fica é... a sua personagem [...]. Ah! E os figurinos, você tinha perguntado dos figurinos, é... no começo eu procurei é... eu trabalhei com Amábilis é uma, uma ótima figurinista e começo procurávamos essa vi, algo perto da Commedia dell’arte, no? O seja, o tipo Rosendo, que é o personagem mais perto do Arlequim, tinha alguma cosa que lembrava Arlequim, a jaqueta [...] depois, na passagem da primeira pro segundo espetáculo, fomos procurar no mesmo, mais é, as características da personagem, que non essa, essa ficar perto da Commedia dell’arte [...] pegamos essa distanciou. E os figurinos de agora, são figurinos como se forem, se forr a... personagens, pessoas qualquer a, hábito de verdade, porém, muito teatralizados. E, do representativo da personagem mesmo.

Entrevistadora Soraya: São quantos tipos fixos na Commedia dell’arte?

Commedia dell’arte tem várias máscaras, principais son Arlequino, Pantaleão, Capitão, os Namorados, porém, na verdade, nem sei quantos são todas as máscaras, porque na Itália, cada região tem as suas máscaras e... Tem máscara mais famosas porque entraram, sei lá, o Arlequim [...] na verdade é máscara famoso primeiro porque era usada mais que outras e também porque sei lá, mudou [...] usou estas máscaras com elemento para, para passar a tirar as máscaras e a entrar num teatro de caráter [...] as mais conhecidas, as companhias que existiam na Europa, usava o Arlequim, usava Pantaleão, usava o Capitão, é [...].

Entrevistadora Soraya: Eu vejo que alguns personagens não usam máscara... Tem um motivo?

Todas as mulheres e os namorados não usam máscara. Possivelmente porque na época era sempre homem que fazia todos os personagens, então, na verdade, era já uma máscara né, ser homem e fazer a mulher era já uma máscara. E... e os namorados porque era, na verdade, os namorados trazia, o elemento central do, do assunto. E o amor, que cara tem, o amor? O amor é de todo mundo, não tem, não tem uma identificação, não é? Sei lá, o criado é o criado, o velho é o

velho, ma, o namorado, o namorado qualquer idade, então, acho os namorados no, no fazia como o assunto [...] Difícil conceber uma máscara para um namorado. A máscara do amor, qual é... [...] Eu trabalho quando, vá construir uma máscara, para construir as máscaras do Aconteceu, no no non é fácil, porque você tem que pensar linhas, que desenha uma cara que, representa muuuitas pessoas. [...] As características do nariz do Arlequim, do corte do olho que tem Arlequim, dá todo uma série de informações psicológicas que reúne um monte de pessoas. E, inventar uma máscara é... é complicado nesse sentido [...] queriendo que seja uma máscara destes tipos, tipo da Commedia dell'arte que representa vários tipos, no no é fácil de codificar. [...] Conseguir ver quais são as linhas que definem a, o caráter de de do personagem.

Entrevistadora Soraya: Pra se constituir um grupo de teatro precisam ser artistas, artesãos, pesquisadores e o que mais for...

Antes de tudo precisa ser artista. Ser artista no sentido artauniano do termo asi, sei lá, o seja, é, pessoas que é... tem a necessidade de se expressar, de dizer o que tem na cabeça, dizer o que acha do mundo, dizer o que passa na sua mente. Artistas para mim é esse, é, pessoas que, que sabe ir atrás de, de procurar instrumentos para poder fazer isso [...] por isso tem que ser também, entre aspas: artesão. Artista e artesão, que mais instrumentos têm na mão é... no meu grupo na Itália, para mim era obrigatório que todo mundo tivesse, todo mundo que trabalhava como ator como técnico, a gente sempre trabalhava tudo junto. Não tinha trabalhar ator, técnico... Todo mundo tinha que saber como se monta projetor, como funciona, como funciona um dimmer, é... como que funciona um aparelho de som, é... como é interpretar um texto, todo mundo tinha saber. Quer dizer esse trabalhando junto, é... Teatro é uma cosa que acontece junto. Somos num mundo que está muito setorial, né... Ma que não pode ser setorial. Eu non, non acredito numa arte... Se eu sou artista, eu sou pintor, escultor, ator, músico, sou tudo que é expressão de arte, e... uso cada vez o que, o que está mais próximo, o que, que acho, mais interessante, sei lá... No tem limite. O mundo de hoje, quando fala de essas cosas tem um equívoco outro equívoco [...] tamos falando de espetáculo, tão, quando a gente fala de espetáculo, espetáculo non é teatro. Espetáculo é espetáculo. Quer dizer, nós estamos no mundo do espetáculo, da espetacularidade. E... No mundo da espetacularidade a tecnologia é uma arma, poderosa. Super poderosa. A cosa que, que fizero lá os italiano, na praça, lá no SESC, multiprojeção, as luzes [...] e, pode

criar emoção, afinal de contas a finalidade última qual é? De arte, artista se não é de criar emoção. Colocar as pessoas numa condição fora que, extrapola ele para alguns segundos da vida cotidiana, dando uma emoção, de de de [...] Espetáculo, espetáculo é, non sei, espetáculo, espetacularidade para mim non é mesma coisa que teatro. Teatro tem uma outra função, que é uma função a mais [...] antiga de onde nasceu [...] aquele velho fato da catarse, de ser é... espelho para uma sociedade... esse é fundamental para o teatro. Para o espetáculo não [...] O Circo do Soleil, emociona porque... Ah, as luzes, ah! Som forte, maravilha! Ma, é espelho de que, da minha vida? De nada. É só um gran, belo espetáculo, lindo, maravilhoso. Eu procuro mais, é [...] o artista e o teatro de rua e o teatro em si, e o cinema, mais que a televisão (a televisão está mais no mundo do espetáculo, o cinema está mais nesse outro mundo da arte), procura emocionar si, ma emocionar porque eu estou me vendo lá [...] Eu gosto da tecnologia ma [...] non me preocupo de usar o non usar. Porém no meu pensamento de artista entra poco [...] já usei, já fiz espetáculo com vídeo-projeção, com uso de computadores com... radio laser, com... muitas dessas cosas [...] Porém no sei, no... No son os recordos melhores que tenho, lembranças melhores que tenho. De cosa a ter feito. Fiz ma as vezes até para experimentar que as vezes até para, puxa ma se, se é o que o mundo quier, né... vamos atrás, agora que tenho um poco de años a mais, no no a minha sensibilidade artística no me traz nesse direção, me traz mais numa direção, de... mais tranqüila. A tecnologia non pode me dar mais de o que o homem. Homem já é o máximo. Homem, o homem, o ser humano, é o máximo. Já é o máximo. Tecnologia é só algo que está dentro [...] Então, si, posso usar, si precisa [...] ma, non [...].

Entrevistadora Soraya: E o ser humano já é técnico, pensamos tecnicamente...

E a mais é... um conjunto... técnico-emocional. [...] Todo foi inventado na base do homem, o avião, o... [...] tudo foi na base da locomoção. A única referência que a gente tem, e a gente muitas vezes esquece esta cosa [...] nós temos uma referência só que é a vida. E a mais, não sou nem religioso nada... Porém, o que acho maravilhoso é que acima de todo mundo é esse mundo. Aquela árvore ninguém saberá fazer-la uma árvore assi. Nem o melhor cenógrafo do Spielberg, porque aquela árvore é de verdade uma árvore. Outro será uma imitação, será uma cópia, será uma cosa [...] e são todas cosa maravilhosa, porque sei lá, pensar mesmo os filmes de animação, esses filmes maravilhosos, mágicas que cria, onde

pode ir a fantasia. Porém ma ir a fantasia, pode chegar lá igualmente contando um conto, uma... Uma rodinha de contação de história, sem a necessidade de fazer ver algo que abra a boca, né... Pode imaginar...

Entrevistadora Soraya: O que é o mais importante quando se trabalha na rua? Dar um texto, a relação que se estabelece entre o ator e quem ta assistindo? O que achei diferente no seu trabalho é que você gera a pesquisa na rua...

É... para mim o que é mais importante no teatro em si, no teatro em si, que seja de rua, que seja fechado, que seja qualquer canto, é... [...] emocionar através, a visão de eu mesmo espectador dentro daquele contexto. Então, o que, importante é... criar essa emoção, no, criar essa emoção, então, para o ator que se emociona [...] e, criar coisas reconhecíveis, [...] onde eu posso me reconhecer eu posso ver aquela situação como se fosse eu la. Parecido a minha [...] e eu, que faria? E... Isso de qualquer jeito passa pra mim também, sea, eu não dou peso pra palavra, ainda que eu goste da palavra, gosto mais da ideia de poesia, que da palavra, ou seja, de uma palavra que, é... com uma escolha certa, com uma... ligação certa consegue dar muitas ideias, que é a poesia – e não da palavra enquanto palavra, ã. Standup comedy é todo palavra blablablaba. Ma, que palavra é? Uma palavra que no me dá muito, é palavra pela palavra. Então, que seja palavra, que seja gesto, que seja estética, que seja ação, relação, o que for preciso da sensibilidade do artista para emocionar, para criar este emoção vendo eu, projetado lá dentro, para mim ta bom. Então, não pendo nem por um nem pra outro.

Entrevistadora Soraya: Eu ia perguntar agora sobre os conflitos, mas você já falou...

Nessa cosa aqui é, olha, eu eu, eu fiquei muito triste de algumas cosa que aconteceram porque, bom, primero porque desde que cheguei aqui e resolvi trabalhar nesse grupo , me dediquei totalmente ao ponto que, sabe como é, como é o meio artístico né, você ta lá é... Você tem que ficar lá, você “é” daquele grupo, né, então você ta lá e não faz mais nada fora [...] E isso, depois, quando acontece coisa assi, parece [...] ah, joguei fora tempo, energia, fiz a conta, fiz a conta outro dia, ah, no Arte da Comédia desde que nasceu passaram mais de 50 pessoas. 50 pessoas son número enorme. Gente que passaram, porque entraram no espetáculo depois saíram, entraram porque vieron a fazer treinamento, depois [...] porque nosso grupo é total completamente aberto sempre, ou seja, portas sempre aberto, se quiere vir amanhã [...] vien, si e você que dá continuidade a tua presencia, você entrará fazer

parte do grupo, se tua presença, non as continua você passa entra e va, porém, é completamente aberta, non precisa se inscrever no grupo, não precisa fazer juramento [...] e isso significa, no meu ponto de vista, ter muita consciência do que se está fazendo. E, muitas pessoas que passaram por aqui demonstraram que não tem essa consciência, de ter a, de correr mais atrás de interesses pessoais que, são justificados, todo mundo tem também seus interesses pessoais, porém, é num grupo no, num grupo que trabalha, que trabalha com teatro o interesse pessoal é uma coisa que tem, que existir ma, poco sempre um poco no segundo lugar. Teatro de rua tem que ser sempre interesse do grupo.

Entrevistadora Soraya: Hoje vocês estão em quantos, fixos?

Ah, fixos somos, mais o meno, 10 pessoas. Eu, Alaor, o Guto, a Vani, a Carol, o Biro, o... [...] ma agora tem o Lucas [...] está se afastando [...] esta a se afastar porque esse também tem um outro grupo de teatro de boneco, estão montando outro espetáculo tão, momento de, de dedicação mais [...] depois tem o João, que sempre está perto, também a Mazé está perto, [...] É, eu sempre faço um conto de 10 pessoas, [...] número para pra fazer projetos.

Entrevistadora Soraya: O que você diz do teatro como sustento?

O teatro como sustento é... uma coisa difícil, difícil em todos lugares do mundo por que? Porque a cultura non é, non é algo material, non é uma garafa, todo mundo precisa uma garafa para por água, tomare água é... não todo mundo acha de ter necessidade de arte para viver, então, por isso sempre será uma dificuldade. Mas... Eu vi também na minha experiência, sempre trabalhei em teatro de grupo, trabalhei também como [...] ma, é... sempre vi que mais o grupo consegue se dar estrutura, é... mas as pessoas acreditam que está fazendo e mais é possível... Tudo isso é possível. Mais que possível. Precisa correr atrás [...] dia por dia. Vamos dizer que o mundo da arte é o mundo donde... si, você chega a ser um Picasso, chega a ser um Peter Brook [...] ma, mesmo o Peter Brook tem que ir procurar o seu dinheiro para, para continuar o seu centro ano por ano. No está garantido em nada. É... então a arte no é uma garantia, mas é bem que não seja uma garantia. Acho que seria um poco, é, na época do Hitler da, do nazismo, os artistas do nazismo eram super garantidos. Porém, faziam o que? Faziam o que Hitler queria. Então, melhor que non ser garantido, se... ter a liberdade.

Entrevistadora Soraya: Os encontros dos grupos são regulares?

Se tem uma produção, regulares ensaio. Momento mas [...] momento que precisa ir atrás só de coisa mais administrativas, escrever projeto: ah, abriu o edital da Funarte [...] Corre fazer. Então lá, fica momentos... [...] Porém, até agora, nestos anos acho que, bem o mal conseguimos ser bastante regulares. As manhãs são do grupo. Isso é a única coisa que a gente, é nossa obrigação.

Entrevistadora Soraya: Pra terminar, qual é a relação que você imagina, que o grupo tem com o mercado?

Nesse momento tem [...] sim, independência ainda que essa independência seja relativa, independência no sentido que a gente não vá atrás de fazer as coisa que o mercado está pedindo [...] porém, claramente a gente vá atrás de, de tentar colocar nossos produto onde, sabe que pode ser mais é... fácil, sei lá... teve o... esse edital do Sesi para circulação do Paraná, a gente fez a proposta, colocar o Arlequino, porque é um espetáculo fácil, de se levar com duas malas, tem poucas pessoas pra movimentar, então, não estamos em dependência do mercado por nada, a mais, nem temos [...] do mercado. Porém, tentamos prestar atenção, no non somos perdidos com a cabeça nas nuvens.

Entrevista com Roberto Innocente do Grupo Arte da Comédia Innocente - Curitiba, 29 de junho de 2012.

Entrevistadora Soraya: Eu lembro que você falou assim... Como que um brasileiro pode não conhecer a realidade de uma favela...

[...] uma espécie de esquecimento sistemático, social, sei lá... Eu quando cheguei no Brasil, 2006 [...] Brasil para mim, era Rio de Janeiro [...] Curitiba, onde está? Procurar no mapa [...] Chego aqui e, eu, como estrangeiro que tem, o... sabe, um sentido de culpa atávica, do colonizador [...] Avós dos avós dos avós dos avós, fizeram todo esse porqueria, se chega aqui se vê... quando cheguei aqui, Curitiba era muito pior do que agora, neste ponto de vista [...] tinha criança, se caminhava, tinha alguém chorando no chão, dormindo, bêbado, essa coisa dos carrinhos, catador de lixo, uma coisa que, pra mim, novidade absolutamente, sa ver esta coisa aqui [...] Brasil, 2006, acho que era primeiro governo Lula, né [...] todo mundo fala: - Ah! Brasil, país de terceiro mundo, ã [...] e, se chega, as visões, ã... se chega, vê São Paulo do alto, mancha incrível de cor [...] e baixar, se percebe que tem prédios assim, tem [...] Curitiba se percebe tem prédios lindo maravilhoso, e tem lugares no chão... Já... “Alguém vá para o céu, alguém vá para o chão”. E, então, eu fiquei

assim, de boca aberta, e me parecia impossível que ninguém falasse disso. Se abria o jornal, Gazeta do Povo, esse jornal [...] Ma porque não tem todo dia, na primeira página: - Puxa... favela, de cosa, teve problema de água [...] Porque no está todo dia, ã? Parece como... Porque a gente camina todo e, ninguém bota, joga um olhar para o cara... Como, tudo ta normal. Agora, para mim, também é normal... Não, não, te ajudo um pouco, é... Porém, na época, eu fiquei muito... ã... Quando voltei, que comecei a morar aqui, aqui no Brasil, eu acho que em um ano gastei, 10 mil euro, pagando janta às pessoas, pagando almoço, porque, se vê, que me parecia impossível... não que... eu conseguisse salvar o mundo, porém o cara me, vá...: - Você, tem um tostão? – Tenho. Porque tenho de dizer: - Não, não tenho [...] Então, gastei um monte de dinheiro, monte de gente almoçar, jantar, crianças estar com fome, vá na padaria, compra alguma cosa para comer. E... e quando começavas a enfrentar assim, o assunto assim Brasil, a história, todo essa cosa aqui, a história, que para mim, tem um sentido mesmo de: - Puxa, tem cosas muito irresolvidas aqui. Se o país é assi, é porque aconteceron cosas lá [...] Por que ninguém escreve uma carta ao presidente do Portugal, pedindo de volta tudo que foi roubado... Parece absurdo, né, agora, essa... o Fundo Monetário Internacional pede de volta o dinheiro. Né... Então porque non pedir de volta o que foi robado, o que foi [...] Então, comecei a estudar, sou muito curioso. Eu fui, fui à São Paulo, fui dentro de todas favela em São Paulo, conheci pessoas, conheço pessoas que moram na favela, e... Aqui em Curitiba também, fui ajudar pessoas, peguei doença, peguei uma doença que me deixou todas, pernas todas, manchadas assi [...] Eu tinha que ver, impossível se aí falar dessas cosas, sem ser, saber o que é [...] Fiquei um tempo numa favela em São Paulo, deu para morar na casa de gente que tinha lá, aqui em Curitiba, nas favelas conheci um monte de pessoas: malandros, putas, meio... meio malucos... Até que, na época, 2008, 2009 [...] sobre mim se falava de tudo. Sabe, tudo que eu ia lá, que eu ia lá, que eu... como se... Nunca me importou nada. Porém, eu, na verdade ia, ia mesmo porque queria ver. Queria ver, queria conhecer se saber como é estas cosas, um país que vende sexo assi na mente na rua nas lojas, para mim era uma novidade na Itália no existe. Existe tudo, ma tudo é escondido, assi maquiado, você tem que querer mesmo. Entendeu, você não quer a moça te para na rua. Eu quando cheguei provavelmente tinha muito mais cara de estrangeiro, disse: - quer fazer um programa? - Programa de que? (risos) Não entendi, que na Itália non se fala programa, então programa de que? Então eu fui e fiquei, eu acho

que sempre foi o problema no só do nosso grupo porque depois, por exemplo, conheci vários grupos de São Paulo que trabalha até na favela, no é... ma onde a maioria das pessoas que trabalha non son do lugar. São, a situação é sempre um poco o que foi nos anos 60, 68 revolta... e, quien ia na frente das fábricas? Eram os estudantes. Que ficava lá dizendo aos operários de não entrar. Ma os estudantes é outra condição. Então não era uma consciência do operário [...] a mesma coisa os artistas que é, discutem a condição do país são artistas burgueses. Totalmente nível burguês de vida. E, falando né, a cosa mas, mas que eu ficava puto de vida dentro de mim. Por exemplo [...] há discurso, blablabla sobre teatro de rua, porém, terminamo espetáculo, pega as filhas va no shopping [...] Não estou dizendo que tenho que ser pobre, o que tenho que ir na favela, que... Porém [...] vo no shopping se tenho necessidade para alguma cosa, mas no é o meu lugar, o meu ambiente, o meu ambiente é mais uma praça, fico na praça, converso com as pessoas que estão lá, estão lá o... o vo num boteco [...] Esses cosa sempre... Grandes problemas. Se lá, o grupo vá... no interior do Paraná, né... –Ah, hotel assi... – Hotel assi? Eu ia hotel dos operário, onde vá os operário que conserta a rua. Essa é... quer dizer entender ideia de que estamo falando [...] em se apropriar de um discurso, de um assunto. O Living Theater [...] na época era muito forte porque fazia, mesmo ação política, não existia fazer o ator, você tinha que ser o ator-político, ou seja, você ia fazer política, ia entregar panfleto, ia distribuir [...] fazer ação política [...] era um estilo de vida mesmo, a Comuna Baires de [...] vivia como una base. Eles viviam como uma república [...] fazendo tudo, inclusive teatro [...].

Entrevistadora Soraya: Tem a Ariane Mnouchkine...

Ariane Mnouchkine... si, Ariane Mnouchkine [...] Europa é tudo assi, Europa é burguesa. Ariane Mnouchkine é filha do maior produtor de cinema da França. É filha [...] Então, eu gosto de Ariane Mnouchkine, do trabalho que ele faz, porém, acho que precisa ter o cuidado de non idolatrar estes cosas. Porque por trás tem outra cosa, si... si, João Ninguém, tivesse tido as condições da Ariane Mnouchkine, teria sido João Ninguém ou Ariane Mnouchkine? Isso que precisa se perguntar sempre. Se Peter Brook, tivesse nascido em la favela em São Paulo, teria sido Peter Brook, ou Fulano Tal... Então, é nesse sentido de, não é para idolatrar, não é para... As cosas acontecem na base das condições que [...] Para mim, eu adoro muito mais, sei lá... Arte de nordestino que vi no museu lá no Rio, um cara que, camponês, camponês que fa só camponês, continua sendo camponês, que

porém fa... Estátuas de... reproduz tipo a família [...] Cosas, para mim de uma beleza incrível. E é camponês, é... Se você pega tipo, Van Gogh, um pobre Cristo, fez cosas maravilhosas [...] É, um babaca... Ligabue era um camponês, que dormia na beira do rio... nem tinha casa, fez cosas maravilhosas [...] naif, pintor naif... Maravilhosas cosas, maravilhosas e era um camponês. Camponês meio sem casa, sem é...

Por exemplo, a *atriz, menina maravilhosa tudo bem, tudo, de família bem burguesa, tudo perfeitinha, arrumadinha, e... o Saci... é... para entender Saci, vai a ver não to dizendo vai e... Tinha medo, chegava um mendigo perto, fazia assi [...] medo de verdade. Então acho difícil assi, serem transmissores de verdade de uma personagem, de uma cosa assi. Stanislavkeamente é impossível, porque né, tem que entrar na personagem [...] tem que conhecer muito bem né... Porém se acho que foi, é um limite que, que tem a arte provavelmente, porque... tem poças exceções nisso.

[...] Trecho recortado, por conta da pesquisadora optar por não expor a situação narrada, cujas histórias de vida dos atores/atrizes, segundo Roberto, aproximavam-se da história dos personagens comentados neste momento da entrevista.

Ma, o que acho por exemplo é que, uma cosa que... quem trabalha como artista deveria entender, pelo meno para mim é assim, é que non dá para non se colocar. Um artista que não se coloca, o artista que fala eu so apolítico, para mim é um idiota. Tipo assim, non que tem que ser partídico, no estou te dizendo que partido você é, então, você tem que ter uma posição política. Porque como artista, você tem uma visão do mundo, tem que ter uma visão do mundo, tem que... Imaginar o mundo, ver-lo, ver-lo além, sei lá, de algum jeito. Então você não pode não ter uma posição na frente das cosa que acontece [...] A arte sem, sem o mundo não existe... A arte existe para o mundo e em consequência do mundo [...] da mesma necessidade de posicionar, e mesmo de aí pode nascer e sair a própria arte. A própria... visão do mundo como sugestão de um mundo diferente, para mim melhor [...] não sei se para você melhor o para outro, pero, para mim, melhor. Melhor do que estou vendo, que vi [...]. Também essa cosa do teatro que é pensar que o teatro nasce no aberto e va se fechar-lo dentro porque va [...] propriedade privada, só por isso va se fechar. Nasce, nasce la no campo aberto da festa, todo mundo lá

no, [...] até teatro sem teto até no, fechar fechar fechar. Ma se fechar fechar, [...] que alguém ter a chave, [...] patrão tem. [...].

Entrevistadora Soraya: Sobre As Espertezas de Arlequim e os dois tipos de cenários diferentes. Por que mudou a forma de apresentação?

Porque a gente lá no começo como palco italiano [...] e as troca de figurino acontecia tudo no espacio coberto, na casina [...] se passava la porta da casina [...] Bom, por vezes assi, 2 motivos, um, para para tentativa de trabalhar mais para uma síntese, ou seja, o que non precisa, fora. E, um outro eu queria experimentar com o público a dimensão circular [...] de arena mesmo [...] a apresentação era fronta, frontal, frontal, então resolvi tirar esta casinha e, jogar tudo na triangulação, e para que todo mundo em todos os lados possa ver a apresentação.

Entrevistadora Soraya: vocês falam triangulação, eu não sei o que é isso.

Cada vez que você pensa o espacio cênico seja frontal, seja arena [...] você lida sempre com triângulo. O triângulo é a forma que se, se inscreve no quadrado, se inscreve no círculo, no. Então, quando você tem 3 pessoas, em vez de [...] tenho esse, tenho esse, tenho esse, tenho esse. Tudo isso é direção. [...] Equilíbrio cênico praticamente. [...]

Entrevistadora Soraya: então a triangulação, não é uma coisa “do” teatro de rua, é uma coisa da cena.

O teatro de rua não tem nada “do” teatro de rua. O teatro de rua é... um espacio onde precisa ter todas as habilidades do teatro e mais alguma.

[...] Trecho um pouco incompreensível para transcrever, mas o artista fala um pouco sobre a história do teatro de rua, dos números circenses e comenta que a Commedia dell'arte foi o primeiro tipo de teatro a juntá-los no mesmo palco, primeiro, sem roteiro de história.

[...] Síntese de milhões de personagens que vieram depois e síntese de otros que vieram antes. O que fez Stanislavski [...] foi o primeiro que fiza no papel o que acontece, dá consciência [...] pra mim, não descobriu nada Stanislavski. No é que o método Stanislavski, que ele inventa um método [...].

Entrevistadora Soraya: e o que você indica pros atores?

O ponto é se, se trabalha profissionalmente o no. Porque se eu trabalho com profissionais do teatro, eu não preciso de dizer o ator que tem que fazer para fazer o ator. O nosso problema aqui, nosso, eu já me considero brasileiro, é que, na maioria dos casos, os grupos principalmente, não trabalha com atores profissionais,

trabalham com jovens que quieren ser ator profissional. [...] Então, na verdade trabalha com leigos. Aos quais, você tem que explicar a cada vez o que é atuar. Antes de poder é... pedir para ele fazer alguma coisa [...] então quando você se encontra essa situação aqui, tem 2 caminos, se tem muito tempo, pra frente, que não é o caso, mais porque o tempo custa [...] prego sugestões sugestões sugestões sugestões até que, ele na própria cabeça transforma esses sugestões e alguma coisa [...] o, o exemplo [...] entendo muito mais rapidez. Então, mais o menos assim. [...] eu sei o que estou pedindo pra ele. Eu sei como fazer. Ainda que não seja sempre a pessoa indicada, não só indicado a fazer Arlequim, mas sei o que tem que fazer Arlequim, que tem que pensar... Então, tento dar a sugestão, mostrando alguma coisa. [...] E... aqui no Brasil tem esse outro grande equívoco [...] de ideia do ator criativo, a ideia do ator criativo, do meu ponto de vista é uma uma... se vende o falso [...] então, o ator é criativo quando? Quando pega papel que é pra ele, né, e, consegue fazer aquele papel com a verdade com tudo que aquele papel, é... prevê. É assim, então, onde está aquele papel? Tá inserido no espetáculo. Quem manobra esse espetáculo? O diretor. Então, o ator tem que fazer? Tem que se inserir na ideia de o ator. [...] Então, o ator não tem que inventar dramaturgia, dramaturgia já tem. Não tem que inventar, tem só que a sua criatividade tem que ser a criatividade verdadeira realidade ao que o diretor e o dramaturgo estão pedindo.

Entrevistadora Soraya: e o que é esta proposta de ator criador?

É esta coisa para mim um falso [...] de essa ideia de o ator que tem que ser é... propositor de si mesmo da sua própria dramaturgia do seu próprio, da sua própria direção, da sua própria interpretação.

Entrevistadora Soraya: Mas e em grupo, como faz isso?

Faz fingindo que faz assim, porque sempre há alguém, pega na mão e disse isso si isso Não. No, porém, tem essa coisa dire ah, a gente não gosta teatro de direção. Por que? Como pode ser o teatro? De que outro jeito é o teatro? Tem muitas coisas assim, falas, meio retóricas mas falsas né, com, mesma coisa Stanislavski, ah a gente não gosta Stanislavski. Que, que outro jeito você pode atuar? Tem um jeito diferente para atuar? Ah? Mostra. [...] Toda essa galera da nova dramaturgia do pós-dramático. Ok. [...] qual é espetáculo? Que me está me dizendo de novo, de diferente, de ... blábláblá, muito blábláblá. [...] Eu acho que falta muito mais humildade, uma coisa que falta no Brasil é humildade. A maioria das pessoas que são no hábito assim artístico e tal, falta humildade. Humildade é dizer, po... saber

que teatro é um lugar, é um termo, ainda que, teatro do grego é “olhar”, ou seja olhar, olhar o mundo, ã, e colocar esse olhada, esse olhar no espaço. Mas que pode ser lugar de tudo, onde pode acontecer tudo, e o teatro moderno demonstrou, pode tirar cenário posso colocar cenário, posso por a projeção, posso por a luz, non por a luz, por o ator por o seguinte ator, já se foi feito tudo possível, então, saber que a verdade, non existe uma verdade, existe fazer uma cosa, porque você ta fazendo, você emociona o público? Ah, legal. No emociona o público? Alguma cosa não está no centro. Pronto. No importa seja melhor, pior, [...] ah! Pós-dramático bem melhor, pós-dramático... que merda é essa? Como dizer: fulano é melhor que ciclano, por que? São dos cosa diferente, né. [...] Ah, você no é do pós-dramático? Nós somos do pós-dramático. [...] Eu sou do átomo [...] tem cosa um poco ridícula, parece até infantis, sabe, de se quierer colocar... A ideia sempre de de: esse cosa é melhor. Esse é o certo. Esse é o legal. Vanguarda tudo bem é vanguarda, mas também a retroguarda tem que existir [...] mesma cosa que dizer se inventaram a televisão, fechamo o teatro. Não, o, fechamo o cinema. [...] Mas escolhas tem, melhor é...

***nomes ocultados por critério da pesquisadora.**

ANEXO B – Ficha técnica do espetáculo Deus ajuda os bão do Coletivo BoatoClandestino, recorte constante no sítio virtual da trupe, disponível em: www.coletivoboatoclandestino.com.br, acessado em 13 de agosto de 2012.

FICHA TÉCNICA

Texto: Arnaldo Jabor

Adaptação: Igor Schiavo

Direção: Karla Neves

Trilha original: Asaph Eleutério

Cenário: O grupo

Maquiagem: Karla Neves

Fotografia: Larissa Adamowisk

Produção: Valéria Zimmermann

Elenco: Asaph Eleutério, Igor Schiavo, Jeferson Walaszek, Juliana Leitoles, Valéria Zimmermann

ANEXO C – Dados do Grupo Arte da Comédia, recorte constante no sítio virtual da trupe, disponível em: www.artedacomedia.wordpress.com/about/, acessado em 13 de agosto de 2012.

Dados do Grupo

Nome da Companhia

- Grupo Arte da Comédia

Nome da produtora

- Associação Artística, Cultural e Pedagógica Arte da Comédia

Local de origem

- Curitiba – Paraná – Brasil

Endereço completo

- Rua Saldanha Marinho, 435 - ap. 02 - Centro - Curitiba/PR
80410-150

Contatos

- Email: artedacomedia@gmail.com
- Home page: grupoartedacomedia.multiply.com

-

- Direção Artística: Roberto Innocente
 - +55 41 9965 8856 e 55 41 3082 5116
 - robertoitaliabrazil@gmail.com

Equipe Artística

- Direção Artística: Roberto Innocente

Elenco

- Cléber Borges, Alaor Carvalho, Susane Bueno
- Convidados: Guto Scheremetta, Caroline Marzani, Michelle Lomba e João Graf

Arte da Comédia em Teatro

ANEXO D – Imagem da página principal do sítio virtual do Instituto Brasileira de Tecnologia Teatral. Acesso em: 14 out. 2012.

