

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES – ECA
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO – CELACC
GESTÃO DE PROJETOS CULTURAIS E ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS

SARA SANTOS SAAR

**TEATRO DE RUA:
ARTE DEMOCRÁTICA E SUBVERSIVA**

SÃO PAULO
2012

SARA SANTOS SAAR

**TEATRO DE RUA:
ARTE DEMOCRÁTICA E SUBVERSIVA**

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em
Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos,
produzido sob a orientação da Prof^ª Dra. Soledad
Galhardo.

SÃO PAULO

2012

RESUMO

Sara Saar¹

O artigo tenta demonstrar que o teatro de rua tem capacidade para despertar interesse pelo teatro ao impor mudança às pessoas que porventura nunca tenham assistido a um espetáculo: de simples pedestres, passam a espectadores. Ir até este público heterogêneo estimula momentos de convivência e fruição estética no contexto fragmentado da cidade.

Palavras-chave: Teatro. Público. Teatro de Rua. Representação.

Abstract: The article tries to show that the street theater has capacity to arouse interest for theater by imposing changes on people that eventually never had watched a spectacle; an ordinary pedestrian become member of the audience. Going until this heterogeneous public stimulates moments of convenience and aesthetic fruition in the fragmented context of the city.

Keywords: Theater. Public. Street theater. Representation.

Resumen: El artículo intenta mostrar que el teatro de calle tiene capacidad a despertar el interés por el teatro al imponer cambios a las personas que quizá jamás tengan visto a un espectáculo: de simple peatones, pasan a espectadores. Ir hasta este público heterogéneo estimula momentos de convivencia y disfrute estética en el contexto fragmentado de la ciudad.

Palabras clave: Teatro. Platea. Teatro de calle. Representación.

¹ Pós-graduanda do Celacc/ECA-USP. Jornalista formada pela Universidade Metodista de São Paulo (2009); repórter do caderno Cultura & Lazer, do jornal Diário do Grande ABC. Já trabalhou na assessoria de imprensa do Ministério Público Federal em São Paulo e na gerência de comunicação da Universidade Metodista.

SUMÁRIO

1. Introdução	4
2. Percursos do teatro de rua	5
2.1 No mundo.....	5
2.2 No Brasil.....	8
3. Fundamentos	9
3.1 Rua	9
3.2 Atores	13
3.3 Cena	14
3.4 Público	15
4. Considerações finais	19
Referências bibliográficas	21
Anexos	23

1. INTRODUÇÃO

O artigo foi elaborado enquanto trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, oferecido pelo Celacc (Centro de Estudos Latino-Americanos de Comunicação e Cultura), núcleo de extensão de pesquisa vinculado à ECA (Escola de Comunicação e Artes), da USP (Universidade de São Paulo).

Colocada aos pós-graduandos a proposta de escrever sobre tema de afinidade, o artigo tem a perspectiva de ampliar a escassa bibliografia sobre o teatro de rua a partir de investigação sobre o potencial desta modalidade cênica na sociedade contemporânea.

Durante a realização da pesquisa bibliográfica, houve dificuldade para encontrar profundas fontes de informação sobre o teatro de rua dentro do amplo acervo sobre o teatro. Livros e artigos científicos foram consultados, além de grupos entrevistados, para a obtenção de informações que possibilitassem uma análise pertinente do assunto proposto.

Para tanto, o estudo foi estruturado da seguinte forma:

O primeiro capítulo, intitulado **Percursos do Teatro de Rua**, está organizado em duas categorias: **No Mundo** e **No Brasil**. Trata-se de pesquisa bibliográfica que procura traçar o panorama dessa modalidade cênica enquanto apresenta os seus principais marcos, como a *commedia dell'arte* italiana e o *agitprop* russo, de acordo com a divisão colocada.

Em virtude da dificuldade para encontrar diferentes teóricos que tenham sistematizado a história do teatro de rua no mundo e no Brasil, este capítulo tem como fonte mais recorrente o pesquisador André Carreira, que possui entre as produções relacionadas ao tema o livro **Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos Anos 1980: Uma Paixão no Asfalto**.

Já o segundo capítulo, intitulado **Fundamentos**, está dividido em quatro tópicos: **Rua**, **Atores**, **Cena** e **Público**. Os elementos citados receberam análise a partir de pesquisa bibliográfica somada a entrevistas estruturadas que foram feitas com três grupos atuantes em São Paulo: Brava Companhia, Tablado de Arruar e Companhia São Jorge de Variedades.

A princípio, o potencial do teatro de rua estava relacionado com a hipótese de se constituir enquanto arte formadora de público, mas no decorrer da pesquisa outra realidade foi sinalizada: em vez de formar público, esta modalidade cênica tem capacidade para despertar “gosto pelo teatro” ao chegar a populações que tenham pouco ou nenhum acesso à linguagem.

2. PERCURSOS DO TEATRO DE RUA

2.1 No mundo

Uma das mais primitivas formas de expressão do ser humano, o teatro tem o seu primeiro registro no palco aberto da Grécia Antiga (século 6 a.C.), onde a tragédia e a comédia coexistiram. Segundo Carneiro (2005: p. 124), a manifestação possui raízes profundamente relacionadas ao sagrado e *“se constitui em espaço de comunhão do povo grego, numa sociedade em que a coletividade era o fator preponderante e permeava todas as atividades”*.

No período, o teatro homenageava o deus do vinho Dionísio. A cada safra de uva, as pessoas agradeciam a divindade com cantos corais, conhecidos como Dítirambos. Segundo Dumont (2008: p. 10), *“a arte de interpretar só surgiu quando um participante desses rituais sagrados resolveu vestir uma máscara humana, subir em um tablado de uma praça pública e dizer: ‘Eu sou Dionísio!’”*. Considerado o primeiro ator da história, Téspis transformou o sagrado em profano e mostrou ao povo a possibilidade de representar o outro.

Com o surgimento da tragédia, a arte dramática passou a ter função educativa em vez de ritualística, baseada sobretudo em uma característica definida por Aristóteles: a catarse. O processo permitia ao público se reconhecer como se estivesse diante de um espelho e ao mesmo tempo se afastar do reflexo como se estivesse observando a vida de fora. Dessa maneira, o espectador poderia lidar com problemas ainda não resolvidos. (Brandão apud Dumont, 2008: p. 11)

Também originada no culto dionisíaco, a comédia grega é dividida em duas categorias. Em primeiro momento, havia a comédia antiga, que era considerada como antônimo da tragédia porque o seu objetivo era contemplar a vida por meio de violenta sátira pessoal, preponderantemente política. Em seguida, surgiu na Grécia a comédia nova, destinada à vida privada, que se fixava em assuntos mais comuns da existência como o amor.

Herdeiro do grego, o teatro romano estava relacionado aos processos políticos do Império. Antes de Júlio César ser assassinado pelos senadores, já se observava nas ruas versos e cenas cômicas de crítica ao déspota. Segundo Carreira (2007: p. 198), a articulação entre diferentes linguagens artísticas era mais estreita na Antiguidade Clássica de maneira que formas musicais eram acompanhadas por formas cênicas como dança e mímica.

“Assim, não seria equivocado dizer que estas canções satíricas adquiriram formas de representação que fundaram as práticas espetaculares das feiras e dos mercados. Formas estas que atravessaram todo o Império Romano, seu período de decadência, e invadiram a Idade Média”. (CARREIRA, 2007, p. 198)

Na Idade Média, o teatro originado na religião apresentava mistérios (tratavam das festividades religiosas descritas nas Sagradas Escrituras) e moralidades (transmitiam lições morais e religiosas) em palcos montados ao ar livre. Figuras representativas para o início do período foram os *goliards*, clérigos estudiosos que viajavam para difundir a doutrina cristã. Por entoar canções satíricas sobre os seus superiores, eles foram proibidos de exercer a atividade no ano de 1289.

É nesse contexto medieval que tem início o fenômeno do teatro de rua tal como é conhecido na atualidade: acontecimento teatral paralelo à teatralidade do espaço fechado. O marco existe porque uma vertente de realizadores do teatro religioso, uma vez impedida de representar nos templos, decidiu utilizar os espaços abertos da cidade.

Os artistas mambembes que representavam peças cômicas e dramáticas nas feiras passaram a ter contato com os artistas que detinham dramaturgias mais elaboradas e técnicas de encenação mais refinadas. Segundo Carreira (2007: p. 200), *“a combinação de destrezas dos artistas das feiras com práticas espetaculares mais elaboradas representou os alicerces sobre os quais se estruturaram diferentes formas de teatro de rua”.*

Já na Idade Moderna, o edifício teatral surgiu em diferentes formas. Entre os séculos 15 e 16, o palco italiano se difundiu como padrão de espaço teatral por toda a Europa e pelas colônias. Como consequência da consolidação dos espaços fechados, as formas marginais do teatro de rua passaram a ocupar a totalidade dos espaços abertos, o que consolidou a separação entre o teatro culto, que tomou exclusivamente as salas, e o teatro popular, as ruas.

“Dentro das salas, a arquitetura renascentista marcou uma rigorosa diferença entre o palco e a plateia; o rococó e o romantismo estreitaram ainda mais o espaço cênico, com o qual afastaram da plateia o foco de atenção e tornaram irreal a ação dramática, deram à ficção representada uma autonomia e ao público uma passividade distanciada como nunca se tinha conhecido”. (CANCLINI, 1980, p. 155 e 156)

A partir do Renascimento, os artistas do teatro de rua começaram a ser marginalizados pela cultura oficial e até excomungados pela igreja. Quando recebiam olhar cada vez mais depreciativo, seguiam com a tradição teatral: procuravam o público nas ruas para falar – sem textos escritos sob a imposição senhorial – verdades contra o governo, das quais as pessoas riam primeiro e entendiam depois. “*Esse autêntico teatro popular não chegaria jamais às salas à italiana, às marquesinhas, aos teatrinhos rococós, aos programas de tricomia, nem às colunas de ‘espetáculos’ dos jornais e das revistas*”. (Canclini, 1980, p. 156)

No século 18, quando estava prestes a desaparecer em sua forma mais popular de rua, a comédia italiana passou a ser chamada de *commedia dell’arte*. E obteve sucesso junto ao público a comédia de máscaras, marcada pela improvisação, pela comicidade e pelo emprego de personagens fixos bem caracterizados. Para Carreira (2007: p. 203), “*a commedia dell’arte nasceu como modalidade de teatro renascentista ao ar livre, notadamente porque seus primeiros espaços de representação foram os mercados e as praças*”.

A efervescência política na Rússia dos Czares nos primeiros anos do século 20, fortemente influenciada pelo pensamento marxista, motivou o surgimento do *agitprop* [de agitação e propaganda], modalidade de teatro operário que buscava sensibilizar o público sobre a situação política ou social. Durante a Revolução de Outubro, primeiro levante comunista vitorioso do século 20 que colocou os bolcheviques no poder, o movimento estava presente em grandes concentrações, chamando o povo à luta revolucionária.

Os grupos “*andavam pelas vilas, quartéis e frentes de batalha, revivendo a tradição do teatro ambulante e, nos grandes centros urbanos, as ruas se transformaram no palco privilegiado das manifestações artísticas*” [Garcia apud Carreira (2007): p. 206]. Dirigidas aos analfabetos que compunham a população da Rússia, as apresentações eram breves e simples, tendo como preocupação explicar os acontecimentos cotidianos.

Entre as vanguardas artísticas, os dadaístas apresentaram, na primeira metade do século 20, ensaios de teatro ao ar livre. Com a intenção de destruir os conceitos correntes da arte, utilizaram modalidades performáticas para provocar a burguesia. Os eventos eram considerados verdadeiros espetáculos teatrais que rompiam com as ideias conservadoras relativas ao teatro.

2.2 No Brasil

Em sua forma europeia, o teatro foi introduzido no Brasil colonial pelos jesuítas, que utilizavam o drama como instrumento da fé. Os autos plenos de religiosidade eram encenados nas aldeias para os índios ou, então, nas cidades, fora ou dentro das igrejas, para a população em geral. A intenção era evangelizar o gentio, como maneira de conhecer as ‘verdades cristãs’, e o colono, como meio de cercear comportamentos desregrados.

No século 17, as representações teatrais começaram a ser realizadas nas celebrações de caráter civil. Esse cenário não significou uma ruptura com os primeiros modelos, mas uma transformação que manteve diferentes elementos do acontecimento processional. Durante os séculos 17 e 18, a tradição desta festa que mesclava a representação sacra com o carnaval cresceu enquanto muitas apresentações foram realizadas na rua.

Com a construção das salas de teatro a partir de finais do século 18, o teatro começou a se deslocar. Festas comunitárias rurais, porém, no século seguinte se incorporavam à vida urbana e davam forma à teatralidade específica do espaço das ruas. Consideradas folclóricas, as festas abarcavam o bumba-meu-boi, o maracatu, a congada e outras manifestações.

No início do século 20, emigrantes europeus, principalmente italianos do centro-sul do Brasil, usavam o teatro para falar sobre a dura vida que levava a classe trabalhadora. Segundo Carreira (2007, p. 108), “a partir da metade da segunda década do século a festa proletária saiu dos salões e começou a ocupar os parques públicos com suas quermesses e peças”.

O teatro de rua como modalidade só se definiu no Brasil na década de 1960. No momento, a arte dramática se estabeleceu com caráter político militante devido à criação do Centro Popular de Cultura (CPC) pela União Nacional dos Estudantes (UNE), que “realizou intensa produção de teatro de rua a partir de diferentes referências estéticas da cultura popular, mas fundamentalmente utilizando procedimentos cênicos e técnicas próprias do agitprop”, segundo o mesmo autor (2003, p. 106).

O desejo dos estudantes era se aproximar dos setores populares, considerados na época a base para as transformações sociais.

“O teatro de rua do CPC não cumpriu essa função pois não conseguiu extrapolar as fronteiras sociais do próprio movimento estudantil. Mas esse desejo de abertura de um espaço popular deixou marcas profundas que seriam posteriormente identificadas em diversas iniciativas grupais durante os anos 1970 e 1980. (CARREIRA, 2007, p. 108)

A partir de 1968, o regime ditatorial endurece, o teatro é perseguido e o espaço para manifestações de rua se fecha. Somente alguns grupos que trabalhavam anonimamente nas regiões periféricas do Rio de Janeiro e de São Paulo permaneceram em atuação, sempre à procura de público mais popular, geralmente excluído das produções culturais. Para Souza (1993: p. 74), esses grupos produziam teatro que atraía e correspondia à realidade dessas populações. *“Procurava ser popular, no sentido de uma linguagem acessível, e também à medida que propunha conteúdos que diziam respeito à vida desse homem de periferia”*.

Em 1979, o Ato Institucional nº 5 (AI-5) deixa de vigorar. De acordo com Carneiro (2005: p. 126), as manifestações de rua retomam e os grupos de teatro se aliam a sindicatos, na luta por transformações políticas. Entre eles estava o Grupo Forja, vinculado ao sindicato dos metalúrgicos do Grande ABC, que fazia apresentações de palco e rua durante as manifestações operárias.

Festivais de diferentes perfis, realizados em grande número por diferentes cidades do Brasil, impulsionaram a expansão do teatro de rua e se concretizaram na segunda metade da década de 1980 e, sobretudo, nos anos 1990. Segundo Carneira (2007: p. 114), o período da democratização e das manifestações massivas de rua *“foi acompanhado por vários grupos de teatro que começaram então a tornar habitual a utilização da rua como espaço criativo, estimulados por uma nova percepção dos significados da rua como espaço social”*.

3 FUNDAMENTOS

3.1 Rua

Antes de delimitar o conceito de teatro de rua, é necessária a discussão sobre o significado de espaço urbano público. Passavento (1996: p. 9) o define *“por oposição ao espaço privado”*. Nas palavras de Schwalb apud Lima (2006: p. 42 e 43), os lugares públicos são espaços *“onde grupos sociais complexos e díspares têm de entrar em contato inelutavelmente”*, o contrário acontece na esfera privada que se atém à família e aos amigos.

O espaço urbano público também pode ser percebido como cenário de passagem, encontro e troca, além de meio destinado ao trabalho e ao lazer. Corrêa apud Carneira (2001:

p. 145) observa a grande cidade como conjunto de diferentes usos justapostos, sendo fragmentada e articulada ao mesmo tempo. Ao se apropriar da cidade, o teatro transforma a rua em cena e cenário, tendo a *“função preponderante de promover a comunhão social, eliminando praticamente a distinção entre palco, plateia, atores e espectadores”*. (Lima, 2006: p. 23)

Marcado pela intenção explícita de criar encenações para serem apresentadas no espaço público, o teatro de rua não possui delimitação conceitual que facilite o trabalho dos pesquisadores. Segundo Carreira (2007: p 43), a expressão *“tem sido utilizada para definir uma muito ampla gama de espetáculos teatrais ao ar livre”*. Pavis (1999: p. 385) define o termo como *“teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidades”*. Guinsburg (2006: p. 275) expõe definição similar: *“O termo compreende a geração da obra dramática intencionalmente produzida para ser apresentada em locais exteriores ao tradicional edifício teatral, especialmente na via pública”*.

Interferências acidentais, típicas da dinâmica da rua, impõem ao espetáculo uso específico das linguagens. Enquanto a sala de teatro permite a mais detalhada recepção, a rua colabora para a dispersão, tanto do público como do elenco, por meio de ruídos e outros acontecimentos. O teatro de rua se constitui, portanto, como exercício da concentração de signos teatrais que disputa a atenção da plateia com o ambiente urbano. Como regra geral, Carreira (2007: p. 45) afirma que o teatro de rua é teatro de síntese expressiva. *“Síntese articulada nesse espaço cênico que se caracteriza por ter altura infinita, amplas dimensões laterais e as mais variadas profundidades. Um espaço inóspito no que diz respeito às condições técnicas de representação”*.

A Companhia São Jorge de Variedades considera o espaço fundamental para o desenvolvimento da narrativa. Para apresentar **O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado**, o grupo procura lugar aberto, de preferência com trânsito de pessoas, que possibilite o acomodamento do público. Em **Quem Não Sabe Mais Quem É, o Que É e Onde Está Precisa se Mexer**, os atores fazem circuito pela rua antes de entrar na sala de apresentação e olham para a dramaturgia que o espaço lhes oferece e os pontos de tensão que possam contribuir para o desenvolvimento da narrativa.

Para o coletivo Tablado de Arruar, a necessidade da obra geralmente determina o espaço. *“Há casos de intervenção que só fazem sentido se já há uma população pré-existente no local. Muitas vezes os espaços são os mais desconfortáveis porque se já não existe muito espaço para as pessoas circularem o que dirá para se colocar uma peça”*. (Clayton Mariano, ator, diretor,

dramaturgo e um dos fundadores do Tablado de Arruar, em entrevista concedida em 07/02/2012). A relação com o espaço nunca é rígida, uma vez que a companhia busca se adaptar e arrancar do espaço o máximo potencial sem deixar que a peça se perca.

Carreira (2007: p. 46) acredita que o espaço cênico do teatro de rua é o âmbito urbano ressignificado considerando que a representação teatral feita na cidade, cujo espaço cênico não se fecha e inclui a paisagem urbana, realiza uma apropriação teatral da silhueta da cidade e cria diferentes possibilidades expressivas que dialogam com a própria cultura urbana. *“Os espaços da cotidianidade ganham novos significados pela presença da performance”*.

Para a Brava Companhia, o espetáculo apresentado na rua ressignifica a cidade, colocando em xeque a função dos espaços públicos, que servem na teoria tanto para o trânsito quanto para o encontro de pessoas. No entanto, a realidade observada pelo grupo é outra.

“Todos os espaços são vigiados e protegidos contra qualquer um que tente interromper o fluxo incessante de mercadorias, as quais se tornam os verdadeiros agentes transformadores da paisagem, porquanto tudo deve se render ao seu domínio. Policiais ostensivamente armados trafegam por essas vias à espera de qualquer manifestação, artística ou não, que prejudique a ordem estabelecida para poder entrar em ação, geralmente, com violência e prisão, tudo isso com o respaldo e a legitimação do Estado”. (Max Raimundo, ator da Brava Companhia, entrevista concedida em 08/02/2012)

Ainda segundo o coletivo, a subversão da ordem estabelecida nas ruas por meio de uma intervenção teatral tem a capacidade de retirar os transeuntes da inércia cotidiana e da monótona correria das grandes cidades, levando-os a observar o que acontece ao redor. Esses espaços que servem para a circulação de mercadorias são ressignificados, trazendo à tona outras possibilidades de relação entre os passantes. *“Esse papel o teatro de rua cumpre de forma exemplar ao proporcionar aos passantes um momento de encontro, de conversa e, quiçá, de organização fora da ordem pautada pelo mercado”*. (Idem Max Raimundo)

O Tablado de Arruar também parte do pressuposto de que a metrópole não é um espaço gentil à arte. Ao contrário, mostra-se hostil a qualquer elemento que não tenha o intuito de ajudar o fluxo de circulação do capital. E, neste caso, não somente a arte é afetada.

“O transeunte comum não tem onde parar na cidade – a cidade não existe para que as pessoas fiquem paradas – muito menos parar para assistir um espetáculo – que demora 1 hora, 50 minutos. Não há espaço físico, nem

social ou psíquico que ajude para o encontro do indivíduo com o outro ou com si mesmo". (Idem Clayton Mariano)

Entre os exemplos citados, o Tablado de Arruar afirma que as praças mais agradáveis vêm paulatinamente ganhando grades e regulamentos. As únicas exceções para atividade artística no espaço da grande metrópole estão relacionadas a eventos que contribuam para o bom funcionamento do capital como aqueles que proporcionam clima de bem estar social, “embelezam” a metrópole e, dessa forma, ajudam a criar espécie de embalagem para a cidade.

Para complementar, a companhia cita outro exemplo. Enquanto esculturas de grandes artistas são permitidas e preservadas no Parque da Luz, o mendigo que dorme ao lado não é porque não ajuda o fluxo do capital. Pelo contrário, é a prova do fracasso do sistema. *“O mendigo de certa forma é alguém que para, que não segue o fluxo. Os usuários de crack idem, são o produto indesejável do funcionamento da sociedade, portanto não servem e assim é melhor eliminá-los!”*. (Idem Clayton Mariano)

Percebendo que a sociedade reserva ao espaço público apenas funções específicas, Carreira (2001: p. 147) observa o teatro de rua como arte transgressora. Quando ultrapassam os limites, as ações entram em zona de conflito porque questionam não somente o uso da rua, mas as regras e os códigos sociais estabelecidos. *“O jogo enquanto experiência lúdica é em essência questionador. Subverte a ordem que propicia tranquilidade e a desequilibra”*.

Fenômeno instalado em espaço de vivência cotidiana, o teatro de rua não enclausura o público, mas estreita o laço entre a encenação e o horizonte da cidade. Para Carreira (2007), a rua permite o desfrute do anonimato que libera os transeuntes do peso do compromisso pessoal. É uma predisposição à participação espontânea, que se refere não necessariamente à inclusão do público na cena, mas à disponibilidade deste se relacionar de múltiplas formas com a peça, aceitando a invasão do espaço coletivo.

Na rua, convivem duas tendências de comportamento. Uma se refere à atitude de respeito às regras sociais dominantes enquanto a outra está relacionada à liberdade de ação mediante a abertura ao jogo. *“O equilíbrio entre a atitude social dominante e o jogo é dinâmico, e se modifica de acordo com os processos socioculturais do momento”*. (CARREIRA, 2001: p. 146)

Outra característica do teatro de rua é a marginalidade. A hierarquização espacial que estabelece a cidade considera trechos nobres e marginais. Ao confinar o espetáculo em edifícios, a cultura capitalista determinou que o teatro aceitaria perder o caráter de festa e

ganharia o valor de mercadoria – produto que tem mais valor nos espaços fechados, onde o pagamento da entrada não só gera lucro como outorga hierarquia.

Ainda que a cultura dominante possa conviver com a transgressão, cedendo espaços, a manifestação se mantém marginal ante o conceito de teatro respeitável que forjou a sociedade. Merquior apud Carreira (2001, p. 149) considera que “*a arte tolerada pode gerar a crítica da sociedade que a tolera e segregar o vírus de ruptura com dita sociedade*”. A tolerância não faz o teatro de rua ser menos transgressor porque é marcada pela discriminação que situa a modalidade cênica no lugar de marginalidade.

3.2 Atores

Elemento fundamental da performance é o risco ao qual o ator está permanentemente exposto devido à ausência de aparatos físicos de proteção como as paredes e a cortina da sala de teatro. Sem eles, todos os movimentos estão sob o olhar da plateia ou de quem simplesmente transita. Essa condição de instabilidade é compartilhada com o público, sujeito que tem mais autonomia que o espectador da sala de teatro.

A Companhia São Jorge de Variedades trabalha para que a relação dos atores com o público seja a mais verdadeira possível.

“Não podemos ignorar as interferências. Elas existem e nos atravessam o tempo todo. O ator deve estar preparado para aceitar e reagir a elas. Somente numa relação de igualdade entre público e ator é possível uma comunicação verdadeira. O espaço é público, a manifestação é livre e com igualdade de direitos”. (Marcelo Reis, ator e dramaturgo da Companhia São Jorge de Variedades, em entrevista concedida em 08/02/2012)

Outro caráter importante de ser ressaltado nessa interação, para a Brava Companhia, é o fim da aura artística ou da genialidade do artista, tão difundida durante o século 19. “*O ator desse teatro desce do pedestal para se colocar na mesma posição daquele que o assiste, mas que, nesse momento, exerce função diferente da sua*”. (Idem Max Raimundo)

3.3 Cena

Considerar o teatro de rua somente como teatro exibido fora dos tradicionais edifícios de teatro seria simplificar a complexidade da arte. Segundo Aguiar apud Telles (2005: p. 165), o teatro de rua é *“uma modalidade teatral que se demarca por sua teatralidade porque as características que o definem se relacionam mais com a cena teatral e com a utilização do espaço do que com regras de elaboração do texto dramático”*.

Uma das particularidades é o fim da quarta parede, cujo objetivo é a aproximação entre os trabalhadores que assistem à obra e os que a executam, propiciando a ambos a possibilidade de conversar, ou seja, construir juntos não só a obra, mas também reflexões acerca da realidade mostrada na peça, reflexo da realidade em que vivem atores e público.

Para Aguiar (2010: s/p), essa aproximação com o público promove reflexões porque *“a modalidade está o tempo todo competindo, incorporando ou dialogando com outros elementos presentes no espaço”*. Nesse sentido, Carneiro (2005: p. 125) afirma que o teatro de rua pode ser entendido como *“intervenção nas relações público-ator”*, ou seja, dinâmica de trocas que se estabelece entre esses elementos indissociáveis de toda e qualquer representação teatral.

Ao desenvolver trabalhos em espaços alternativos e na rua, a Brava Companhia tem intuito de construir e fortalecer o elo entre o grupo e a sociedade civil. Às vezes, os espaços, inclusive, não são previamente escolhidos pela companhia, mas em conjunto com as pessoas do local onde se apresentam, respeitando as necessidades técnicas da peça e as possibilidades do lugar. *“Assim como todas as outras partes que compõem a peça, a escolha do local, tal qual sua utilização, tem por base a clarificação do conteúdo a ser representado”*. (Idem Max Raimundo)

De maneira generalizada, cada intervenção procura estabelecer um tipo específico de relação com a plateia. Para o Tablado de Arruar, as mais interessantes na atualidade são as relações que não se constroem na chave da harmonia ou do pacto com público, mas aquelas que se estabelecem na forma de confronto, hostilidade e violência. *“Parecem permitir que as pessoas revelem o que há de pior nelas”*. (Idem Clayton Mariano).

A Companhia São Jorge de Variedades, por sua vez, procura em primeiro lugar retirar as pessoas de seu cotidiano e estabelecer uma relação dialógica. *“Provocamos estranhamento que pode despertar empatia ou rejeição, mas em ambos casos uma mobilização. Existe aspecto político importante de devolver à rua o caráter público, como espaço de convivência e troca de*

experiência. Espaços que têm se tornado cada vez mais raros e privatizados nas grandes cidades”.
(Idem Marcelo Reis)

O teatro de rua também costuma ser limitado como variante da cultura popular. Essa aproximação está relacionada às regras de funcionamento do espetáculo e às modalidades de atenção do público, que abrange desde o pedinte até o executivo. Por meio das reações da plateia, que tem grande influência na constituição da montagem, surge o vetor que representa a presença da cultura popular na cerimônia espetacular.

“Como o fazer espetacular não pode desconhecer a força do público na articulação de sentidos do espetáculo, o resultante do teatro de rua terá sempre o elemento popular no seu bojo, ainda quando não o tenha – conscientemente – na sua temática. Poderíamos dizer que o popular estaria sempre relacionado com o teatro de rua na sua existência como cerimônia social, como acontecimento”. (CARREIRA, 2001: p. 148)

3.4 Público

Uma capacidade do teatro de rua é expandir o repertório de usos do espaço. Em virtude disso, o público é essencialmente acidental. Quem se dirige ao teatro fechado sai de casa tendo como destino o edifício para ver a peça. Na rua, a maioria está de passagem quando se depara com o espetáculo. O olhar não é previamente instruído e a atenção fica dividida entre a atividade planejada e a intervenção que lhe rouba o precioso tempo.

“Por princípio, a relação do público com o espetáculo está condicionada pela surpresa e pela alternância das expectativas ou até mesmo pela inversão desta quanto ao uso da rua. Há grande quota de acaso neste encontro e isso contribui de forma significativa para a construção de sentidos do espetáculo”. (CARREIRA, 2007: p. 49)

Na maior parte das vezes, a Brava Companhia julga necessário o público rever a peça para compreender o conteúdo tratado e as escolhas formais do grupo, não porque as pessoas sejam incapazes de entender o que lhes é exposto, mas porque os temas discutidos necessitam de tempo para reflexão, na contramão da rapidez informacional do capital.

Segundo o coletivo, não sobra tempo para parar e pensar no mundo contemporâneo, onde o fluxo de informações é constante e veloz, sobretudo se o pensamento incidir sobre o

bombardeio de notícias e imagens que cercam as pessoas. *“A era técnica-científica-informacional do capital lançou sobre a modernidade a incapacidade de reflexão teórica mais profunda”*. (Idem Max Raimundo)

Para o Tablado de Arruar, as pessoas não mudam realmente a rotina para assistir a um espetáculo, salvo aqueles que saem de casa para ver a peça. Baseado em tipologia criada pela arquiteta e socióloga Mariana Fix, o grupo acredita que a plateia seja constituída principalmente por moradores de ruas, bêbados e outros marginalizados que seriam os que de fato teriam tempo para assistir à apresentação, além de desempregados, trabalhadores que podem parar uma hora entre um intervalo e outro e, por fim, pessoas que já frequentam o teatro e vão aos locais de apresentação para prestigiá-los.

Dessa forma, o uso da rua como espaço cênico está relacionado à necessidade de aproximação e comunicação com as camadas da população que não têm acesso ao teatro.

“A preocupação por sair em busca do público expressa o compromisso social presente no ideário da maioria dos grupos de teatro de rua. Mas este compromisso não se limita a enquadrar a estética no marco da cultura popular e fazer um teatro de denúncia. A preocupação concretiza-se no sentido de estabelecer vínculo com o público, baseando-se na suposta necessidade que esse público teria dos espetáculos de rua”. (CARREIRA, 2007: p. 52)

Pavis (1999: p. 385) apresenta reflexão semelhante: *“A vontade de deixar o cinturão teatral corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta, de aliar animação cultural e manifestação social, de se inserir na cidade entre provocação e convívio”*.

Para a Brava Companhia, a escolha pela rua e por espaços alternativos, os quais tendem a fornecer mais ferramentas para interação ator-público, é sobretudo uma escolha política, um compromisso de ir aonde está o público alvo – os trabalhadores. *“Também somos trabalhadores, e nossa categoria é o teatro, a qual colocamos à disposição da classe trabalhadora na luta pela emancipação desta classe, na tentativa de superar nossos limites”*. (Idem Max Raimundo)

Segundo o coletivo, há entre o público pessoas que nunca assistiram a peças de teatro. *“Quando há um fomento para este tipo de intervenção, que não se interrompe em uma peça apenas, elas voltam para acompanhar outros grupos que passarão por aquele local ou para assistir novamente à mesma peça na próxima semana, caso o grupo esteja em cartaz neste lugar”*. (Idem Max Raimundo)

Uma das experiências da Brava Companhia ocorreu no Largo São Bento, onde se apresentou e pôde observar diversas situações: desde o morador de rua que sempre assistia às apresentações ao trabalhador de marketing que saiu do trabalho, viu o final da peça e, na outra semana, voltou. *“Há possibilidade de se criar um público, se não fiel, ao menos frequentador desse tipo de teatro, com o qual, na maior parte das vezes, se identifica”*. (Idem Max Raimundo)

O perfil do público que para a rotina a fim de assistir a uma peça teatral nunca foi um ponto de investigação para a Companhia São Jorge de Variedades. *“Não acreditamos que exista um perfil definido. São pessoas que estão na rua por motivos muito diversos: trabalho, passeio, pessoas que vivem na rua. Cada um acompanha conforme o interesse e a disponibilidade. A rua é um espaço democrático pela sua natureza e esse é o foco do nosso interesse”*. (Idem Marcelo Reis)

A princípio, a Brava Companhia também defende a ideia de que não há um perfil determinado. Quando apresenta os espetáculos, o grupo encontra na plateia desde mendigos até executivos dividindo o mesmo espaço. *“Talvez haja um perfil de público. Enquanto no teatro convencional, o público é homogêneo, no teatro de rua, ele é constituído por uma heterogeneidade deflagradora de contradições sociais”*. (Idem Max Raimundo)

A Companhia São Jorge de Variedades já colheu inúmeros depoimentos de pessoas que tiveram o primeiro contato com o teatro por meio das apresentações na rua e que se mostraram motivadas a acompanhar outras produções. Exemplo é uma família, formada por pai, mãe e filho, que acompanhou praticamente todas as apresentações que fizeram de **O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado**, durante temporada de três meses na Praça da República. *“Eles atravessavam a cidade, já que moravam no extremo sul, para estar todos os fins de semana no horário da apresentação. Conheciam as falas e a movimentação de todo o espetáculo e comentavam sobre as interferências e as modificações da peça a cada dia”*. (Idem Marcelo Reis)

Mesmo assim o coletivo não afirma que as pessoas citadas se tornaram público “fiel” devido à dificuldade de acesso. Segundo a companhia, mesmo os espetáculos que são apresentados na rua, em sua maioria (com algumas nobres exceções), ocorrem no centro e em geral carecem de espaço de divulgação que atenda esse público.

O Tablado de Arruar também tem conhecimento de pessoas que assistiram até 15 vezes a um mesmo espetáculo. Outras tantas que ingressaram no teatro depois de vê-los ou fazer uma oficina. Outras que os acompanham a cada novo trabalho. Nessas pessoas, imagina-se que o trabalho do grupo tenha provocado algumas marcas.

“Na rua, no dia a dia de uma temporada, sentimos muito o calor da plateia depois da peça. Muitos, muitos mesmo que viram teatro pela primeira vez. Muitos que fazem questão de vir falar conosco e demonstrar sua admiração, ou raiva, ou discordância. Neste sentido, nas nossas peças de intervenção, sinto que ganhamos muito mais forte o retorno imediato da plateia, se comparado com as peças de teatro de sala que também temos”. (Idem Clayton Mariano)

Na rua, as convenções sociais não são rígidas. Sem pagar entrada ou ter lugar fixo na plateia, o indivíduo tem a liberdade de entrar ou sair do âmbito da representação quando bem entender. Essa mobilidade cria diferentes planos de atenção. Há desde aquele que estabelece relação mais comprometida e busca o lugar mais próximo possível, até outros que olham à distância em postura de curiosidade ou crítica.

“A rua permite um confronto único e específico. A estética dessa linguagem cria ou recria um novo público/espectador, seja na rua ou no cruzamento obrigatório da comunidade, um público de pessoas comuns onde passam operários, donas de casa, dentre outros. A decisão de seguir, abandonar ou presenciar a cena é do público. A encenação cria novas técnicas teatrais e novos atores que afinam e fundem os limites entre a paisagem natural e a arquitetura urbana”. (AGUIAR, 2010: s/p)

Também não é possível determinar a existência do ponto onde estaria o espectador ideal. Por mais que em algumas montagens seja possível fixar o melhor ponto de observação, a falta de comodidade inerente à representação de rua desarma o conceito de espectador ideal. Por exemplo, o cidadão que assiste sentado aos primeiros 20 minutos pode na meia hora seguinte ter a necessidade imperativa de ficar em pé para esticar as pernas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao relacionar pesquisa bibliográfica com entrevistas de companhias que atuam em São Paulo, o artigo tentou mostrar que a rua se consolidou como escolha – e não necessariamente falta de alternativa – para diferentes grupos com o surgimento dos chamados edifícios teatrais. Uma escolha que expressa valores de combate à alienação e à exclusão cultural. Uma escolha que valoriza a nossa identidade e afirma princípios libertários. Uma escolha, enfim, destinada a produzir espetáculos que fundem arte e política, voltados à maior parte da população.

As companhias entrevistadas relacionam o uso da rua como espaço cênico ao desejo de ir ao encontro de pessoas que geralmente não vão até o teatro e à necessidade de estabelecer comunicação, favorecida pela ausência da quarta parede que estreita os lados enquanto o tom de interação permeia os espetáculos, ou seja, propicia a elenco e público a possibilidade de construir juntos não só a obra, mas reflexões acerca da realidade mostrada nas montagens.

Se por um lado os passantes vão intervir nas cenas, a manifestação pode por outro alterar o cotidiano da cidade. Além da necessidade de construir e fortalecer o elo com a sociedade civil, os grupos também buscam devolver às ruas o caráter público como espaços de convivência e troca de experiência. Toda essa prática estimula a relação das pessoas com a cidade, uma vez que também usufruem do espaço público de convívio urbano quando assistem a espetáculos na praça, no parque ou na rua.

Nas entrevistas, os artistas também compartilharam experiências de diferentes pessoas que tiveram o primeiro contato com o teatro por meio das apresentações na rua e se mostraram motivadas a conferir outras produções, a exemplo de uma família que acompanhou praticamente uma temporada de três meses, conhecia a movimentação de todo o espetáculo e comentava sobre as interferências e modificações da peça a cada dia.

Quando ruas, praças e parques são ressignificados como espaços cênicos, as companhias não mostram capacidade para a formação de público, conforme a hipótese do trabalho, porque esta também envolve questões socioeconômicas como disponibilidade de tempo, capacidade de locomoção e acesso à agenda cultural, mas podem despertar o interesse de diferentes pessoas pelo teatro. De simples pedestres, espectadores acidentais tornam o

teatro necessário em suas vidas ao se perceberem pela primeira vez assistindo a uma apresentação na rua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Paulo Barros de. **Teatro de rua: a experiência do projeto Matraca**. Revista Sapientia, São Luiz, v.1, s/p, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **A Socialização da Arte: Teatro e Prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1980.

CARNEIRO, Ana. **Teatro de rua: a rua como espaço de discussão social**. Revista de Educação Popular, Uberlândia, v. 4, 123-129, 2005.

CARREIRA, André. **Teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos 1980: Uma paixão no asfalto**. São Paulo: Hucitec, 2007.

CARREIRA, André. **Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana: Hibridismo e jogo no espaço inóspito**. Trans/Form/Ação, São Paulo, v. 24: 143-152, 2001.

DUMONT, Ana Clara. **O teatro de rua na cidade de São Paulo**. Monografia de especialização. Escola de Comunicação e Artes/ Centro de Estudos Latino-Americanos Sobre Cultura e Comunicação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

GUINBURG, Jaco & FARIA, João Roberto & LIMA, Mariângela Alves de (coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Das vanguardas à tradição: arquitetura, teatro & espaço urbano**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.

PASSAVENTO, Sandra Jatany (coord.). **O Espetáculo da Rua**. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SOUZA, Eliene Benício de. **Teatro de rua: uma forma de teatro popular no Nordeste.** Dissertação de mestrado. Departamento de Artes Cênicas/ ECA. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

TELLES, Narciso & CARNEIRO, Ana. **Teatro de rua: olhares e perspectivas.** Rio de Janeiro: E-paperes, 2005.

ANEXOS

Tablado de Arruar

Clayton Mariano, ator, diretor, dramaturgo e um dos fundadores

Entrevista concedida em 07/02/2012

1) Como em uma sociedade tão urgente é possível realizar uma intervenção artística capaz de fazer parar e pensar?

Bom, em primeiro lugar, a pergunta é bem capciosa e, apesar de aparentemente simples, envolve muitas questões embutidas. Vou tentar responder imaginando que entendi o que se pretende com essa pergunta. Obviamente só vou me ater às experiências do Tablado de Arruar, caso contrário seria começar a teorizar demais.

No nosso grupo especificamente, que surgiu de uma simples vontade de tentar fazer teatro nas ruas de uma metrópole como São Paulo, a forma de intervir bem como o objetivo desta intervenção nunca foi um dado. Isso até hoje é assim. Partimos de um pressuposto de que o espaço da metrópole não é um espaço dado, gentil à arte. A cidade, ao contrário, se mostra bastante hostil a qualquer elemento que não se apresente no intuito de ajudar o fluxo de circulação de capital. E neste caso, não é só a arte que é afetada. O transeunte comum não tem onde parar na cidade – a cidade não existe para que as pessoas fiquem paradas – muito menos parar para assistir um espetáculo – que demora 1 hora, 50 minutos. Não há espaço físico, nem social ou psíquico que ajude para o encontro do indivíduo com o outro ou com si mesmo.

Só basta citar poucos exemplos concretos: não há parques, os que existem são cercados, com horários, com regras, mesmo as praças mais agradáveis vem paulatinamente ganhando grades, cercas, regulamentos. Obviamente em nome da segurança pública – que por si só já seria um tema inesgotável – tudo o que se faz em nome da tal segurança. Voltando, as únicas exceções para uma atividade artística, ou qualquer coisa do gênero, no espaço da grande metrópole são para eventos que contribuam ainda mais para o bom funcionamento do capital. Por exemplo, questões relativas ao turismo, eventos que proporcionam um certo clima de bem estar social, coisas que “embelezam” a metrópole e consequentemente ajudam a criar uma espécie de embalagem para a cidade capitalista.

Então, por exemplo, as esculturas de grandes artistas no Parque da Luz são permitidas e preservadas. Elas possuem segurança, vigias, manutenção, cuidados. O mendigo que dorme ao lado não porque este não ajuda em nada o fluxo do capital, pelo contrário ele é a prova do fracasso do sistema. Isso, assim, para ficar em um nível rasteiro mesmo. O mendigo de certa forma é alguém que para, que não segue o fluxo. Os usuários de crack idem, são o produto indesejável do funcionamento da sociedade, portanto não servem e assim é melhor eliminá-los! E por aí segue um sem números de exemplos que poderíamos dar. Talvez seja importante ressaltar que esta lógica não se aplica apenas às atividades, pessoas ou coisas que se encontram a céu aberto. A ocupação de um edifício ou de certa forma mesmo uma favela são exemplos daquilo que emperra a circulação do capital, denigre sua “bela imagem” etc.

A arte é só mais um elemento que *pode* ser este entrave, essa espécie de contra fluxo, do meu ponto de vista, talvez o mais inofensivo dos casos. Isto quando ela é pensada para ser contra isso, o que nem sempre é verdade. Apesar de muitas vezes da intenção de determinado artista, a arte em muitos casos potencializa esta cidade voltada ao capital, trazendo o toque de mestre e a beleza necessários para o mascaramento da barbárie. Assim, ela cumpre um papel fundamental para a sociedade capitalista que é o de agregar valor simbólico. Não permitindo que a barbárie tome conta de vez das relações. Mesmo que a arte seja feita, como em muitos casos, para criticar o tal sistema nefasto, mesmo nesse caso ela pode servir bem ao capital tendo em vista que dentro da sociedade espetacularizada é praticamente impossível pensar em uma arte que não se apresente como mercadoria. Queiramos nós ou não, a facilidade com que o capital se beneficia da sua própria crítica, absorvendo-a, é impressionante.

Vamos lembrar que estão entre os maiores centros de excelência cultural da cidade instituições ligadas a bancos que não fazem questão nenhuma de esconder isso, pelo contrário estampam em seus prédios gigantescos o nome da instituição financeira. Dizem abertamente que a melhor arte está sob o teto deles. Se não são essas, o que sobra são os famosos “sistemas S” – que não se comportam se não da mesmíssima forma. É importante lembrar que 100% do dinheiro que financia esses “centros de excelência cultural” é financiado com dinheiro público, via leis de incentivo (Rouanet, Audiovisual etc). O banco mesmo não desembolsa um centavo de seu lucro, ao contrário lucra ainda com publicidade das mais chiques.

Bom, se temos isso como um certo pressuposto, podemos começar a pensar o que fazer para realmente se colocar contra a sociedade (cuja urgência, a meu ver, não é se não a própria velocidade do capital). Desta imensa contradição é que pensamos cada uma das peças. A experiência vem nos mostrando que nosso raio de ação é limitado, pequeno mesmo, pois o grande funcionamento do sistema nos parece não ser algo com o qual podemos lidar. Como o plano de intervenção da arte é o simbólico, o nosso primeiro impulso foi tentar desnaturalizar esta visão da cidade, construindo pequenas zonas efêmeras, nas quais pudéssemos afirmar outros valores simbólicos ainda que contraditoriamente inseridos na mesma sociedade, afirmar valores que não são guiados pelo capital.

Hoje, sinto que mudamos um pouco a estratégia, ao invés de negar os símbolos dessa sociedade – que ao fim e ao cabo é a única que temos – tentamos nos valer dos próprios valores produzidos pelo capital e usá-los a favor da crítica dele mesmo. Como, por exemplo, o melodrama das telenovelas é utilizado de determinada maneira para que a ideologia implícita na forma se escancare diante de todos. Neste caso, não se trata de afirmar uma nova sociedade, mas de usar a própria sociedade contra ela mesma, para daí quem sabe podermos pará-la por um segundo. Nossa, mas isso é outro capítulo! Acho que o grosso está claro!

2) Como é a relação público-ator durante uma intervenção na rua?

De maneira bem generalizada, cada intervenção procura estabelecer um tipo específico de relação com a plateia. Atualmente as mais interessantes são as relações que não se constroem na chave da harmonia ou do pacto com público, mas aquelas que se estabelecem na forma de confronto, hostilidade, violência. São as que particularmente mais me agradam, parecem permitir que as pessoas revelem o que há de pior nelas!

3) Qual é o perfil deste indivíduo que muda/ para a rotina para assistir a uma apresentação teatral?

Não creio que ninguém MUDE realmente sua rotina para nos assistir, salvo aqueles que saem de casa para ver a peça. A arquiteta e socióloga Mariana Fix em certa ocasião fez uma espécie de tipologia bem razoável desse público das ruas. Segundo ela, a nossa plateia era constituída por moradores de ruas, bêbados e outros marginalizados que seriam os que de fato teriam tempo para assistir à apresentação, desempregados, trabalhadores que podem se dar ao luxo de parar uma hora entre um intervalo e outro e que em muitos casos não assistem

ao espetáculo todo (isso varia conforme o local e o horário das apresentações) e, por fim, aqueles que frequentam teatro e vêm especialmente para nos assistir. Há obviamente uma certa camada de transeuntes que não se enquadra, transeuntes que estão pela cidade etc, mas a tipologia dela faz algum sentido!

4) Qual é o critério para a escolha dos espaços de encenação?

Quem determina o espaço geralmente é a necessidade da obra. Há casos de intervenção que só fazem sentido se já há uma certa população pré-existente no local. Muitas vezes os espaços são os mais desconfortáveis porque se já não existe muito espaço para as pessoas circularem o que dirá para se colocar uma peça. Mas esta relação com o espaço não é rígida, uma vez que em determinado local procuramos permitir ao máximo que o próprio espaço invada a obra, nos utilizando da topografia, da arquitetura de cada local, e buscamos quase sempre nos adaptar e arrancar do espaço o máximo potencial sem deixar que a peça se perca.

Só em raras situações ou experimentos é que fazemos a obra pensando em um lugar pré-determinado. E diferentemente de alguns outros grupos que também trabalham com intervenção, o espaço ainda que seja sempre muito apropriado nunca é visto por nós como algo simbólico. A cidade é sempre o que ela é. O nosso último espetáculo tenta radicalizar isso. Para ficar claro, se por ventura fazemos uma apresentação em frente a uma farmácia, a farmácia em si não vai ser para nós a alegoria ou o símbolo da “cura” da sociedade ou dos remédios que aliviam a dor humana, ainda que qualquer pessoa leia isso. Para nós, a farmácia é somente uma farmácia e é este espaço que interessa pelo que ele é e não pelo que pode simbolizar!

5) Qual o impacto que uma apresentação teatral feita em espaços como avenidas e praças pode ter na vida de quem a assiste?

É praticamente impossível responder isso. Como público de outros espetáculos, posso dizer o impacto que já causou na minha vida. Há peças que assisti que não tiveram impacto algum na minha vida, ao passo que outras reafirmaram minha vontade de continuar nesse caminho, tal a potência que elas tiveram. Algumas inclusive me fizeram repensar minha função como artista.

Sei de pessoas que assistiram até 15 vezes a um mesmo espetáculo. Outras tantas que ingressaram no teatro depois de nos ver ou fazer uma oficina nossa. Outras que nos acompanham a cada novo trabalho. Nessas pessoas imagino que o nosso trabalho tenha provocado algumas marcas. Na rua, no dia a dia de uma temporada, sentimos muito o calor da plateia depois da peça. Muitos, muitos mesmo que viram teatro pela primeira vez. Muitos que fazem questão de vir falar conosco e demonstrar sua admiração, ou raiva, ou discordância. Neste sentido, nas nossas peças de intervenção, sinto que ganhamos muito mais forte o retorno imediato da plateia, se comparado com as peças de teatro de sala que também temos. Mas na vida mesmo não dá para saber, né!

6) O contato com o teatro de rua pode estimular o passante, que porventura nunca tenha assistido a um espetáculo, a se tornar público “fiel” do teatro tradicional ou do próprio teatro de rua? (Se positivo, quais são as evidências? É possível traçar perfil do público que começa a procurar espetáculos? Se negativo, quais as principais razões?)

Creio que esta resposta está contida na anterior. O perfil do público acho que também já foi respondido na questão 3.

7) Histórico e linha de pesquisa do grupo.

A Farsa do Monumento

O primeiro espetáculo trazia elementos de gêneros tradicionais do teatro como a farsa, a *commedia dell'arte* e o palhaço ainda que já arriscasse uma relação um pouco diferenciada com a cidade, pois as estátuas públicas eram cobertas para uma “nova” inauguração que se daria diante dos olhos da plateia. O público era problematizado, como espectador que displicentemente era seduzido pelos inúmeros atrativos do evento: números circenses, corais, discursos etc. Até que o tal “ato” político revelava-se um completo engodo – a inauguração do monumento sequer chegava a ocorrer, ao fim dos subterfúgios todos viam, por fim, não serem a preparação para um evento, mas sim o próprio evento.

Movimentos para Atravessar a Rua

Na sua segunda peça, o grupo optou por criar a cena a partir das próprias questões observadas ao longo dos primeiros anos de apresentação do espetáculo anterior. Desempregados, camelôs e moradores de rua assumem o protagonismo da peça. Foram nove meses de imersão completa nas ruas da metrópole recolhendo depoimentos destas figuras que, apesar de ocuparem o centro, estão sempre à margem da sociedade. O resultado é uma coletânea de cenas de rua reconfiguradas sob a forma do teatro didático, do épico, com elementos do teatro de *agitprop* (comum nos anos do CPC), do Teatro Fórum e do Teatro do Oprimido, de Boal.

A peça mobilizou diferentes categorias da sociedade: estudantes, intelectuais e urbanistas passaram a constituir uma espécie de conselho artístico do grupo (pessoas como Mariana Fix, Paulo Arantes, Iná Camargo e Reinaldo Maia). Não por acaso a terceira peça do grupo teve como ponto de partida o livro da urbanista e parceira Mariana Fix, **Parceiros da Exclusão**.

A Rua é um Rio

O terceiro trabalho do grupo trouxe para as ruas o resultado de uma pesquisa acerca da produção do espaço urbano, tomada pelo ponto de vista da especulação imobiliária e seu poder diante das forças políticas na cidade. **A Rua é um Rio** mescla formas narrativas e líricas na tentativa de confrontar diferentes realidades: de um lado, o poder nas mãos da elite, das grandes construtoras e especuladoras imobiliárias, e do outro, os excluídos, aqueles que vivem à margem da sociedade.

Quem Vem Lá

O grupo naquele momento necessitava de um pouco de introspecção, do ponto de vista artístico. O momento pedia reflexão, e era necessário afastar-se do “olho do furacão” da rua na metrópole, para podermos mexer em nossas próprias feridas. Olhar a rua com certa distância para melhor voltar a ela posteriormente. O protelamento *hamletiano* da ação foi necessário como momento de reflexão e “retiro”, para um retorno que se fez com nova força e capacidade de intervenção.

Quem Vem Lá é escrito sob a forma de fragmentos justapostos, de uma escrita baseada em figuras e estruturas de **Hamlet**, de Shakespeare, e de outros materiais

relacionados à tragédia do príncipe dinamarquês. Os principais personagens jovens da peça de Shakespeare foram retrabalhados, em confronto entre si, e sempre sob a sombra de um fantasma – o espectro do Hamlet pai.

Pele de Ouro

O mito da Medeia e dos Argonautas foi o ponto de partida para que se iniciasse a escrita do texto por Alexandre Dal Farra e Tine Rahel Völcker, que procuravam dar conta de um processo longo, porém cheio de vaivéns, de trabalho junto ao coletivo, de trabalho do diretor Tilmann Köhler. Tine escreveu sobre uma medeia brasileira, cujo filho é catador de lixo, que se encontra com uma Glauce vinda da Alemanha. Ambas se fundem em uma só personagem, em uma crítica à forma pós-colonial das relações entre a periferia e o centro do capitalismo. Alexandre escreveu sobre alguns argonautas alemães que vêm à América Latina em busca do Velocino de Ouro e se perdem pelas paragens daqui, onde coisas inesperadas e estranhas acontecem.

Este processo de pesquisa se iniciou em 2007, quando Tine veio a São Paulo em busca de um parceiro para iniciar um projeto de intercâmbio. Em 2008, Alexandre Dal Farra esteve em Berlim, onde os dois iniciaram as conversas sobre o possível texto a ser escrito. Também em 2008 o coletivo de trabalho de Tillman Köhler veio para São Paulo, onde ensaiou por cinco semanas. Depois, em 2009, foi a vez do Tablado de Arruar ir a Berlim, onde a peça **Haut aus Gold [Pele de Ouro]** teve a sua estreia realizada. Depois, em 2010, os alemães vieram novamente a São Paulo e foi realizada uma temporada do resultado de pesquisa no SESC Pinheiros.

Helena Pede Perdão e É Esbofeteada

O sexto espetáculo do Tablado de Arruar é resultado de uma pesquisa que busca tratar dos pontos de encontro entre performance e teatro, entre intervenção urbana e teatro de rua. A peça tem como uma das principais características o fato de que se utiliza dos espaços da cidade como parte do seu cenário e os inclui no campo da cena. A cena assim, embora constitua um espaço próprio, um círculo onde se dá a ação, invade a cidade e adentra os espaços do entorno – bares, bancos e ruas.

Assim, vemos os atores atravessarem a rua como se fosse a sala de sua casa, entrarem em bares como se fossem locações das cenas da peça. A história que a peça conta é, assim,

constantemente perpassada pela realidade em que se insere, de maneira violenta e direta. Esse *choque* entre o real e o ficcional é uma das principais características do espetáculo, daí termos usado a ideia de teatro de intervenção para descrevê-lo.

Na dramaturgia, a escolha do melodrama como forma partiu da compreensão de que “na sua estruturação hedonista o melodrama atende a anseios de consumo e gratificação próprios a uma sociedade como a nossa, e é justamente essa afinidade secreta e psicológica com a sociedade do espetáculo que lhe assegura vida longa e criatividade”. (DANTAS, Vinicius *in O olhar e a Cena*, de XAVIER, Ismail. São Paulo: Cosac e Naify, 2003, orelha do livro)

O texto, em **Helena Pede Perdão e É Esbofetada**, serve como base ficcional a partir da qual intervimos em espaços da cidade. Como estrutura básica, o melodrama se mostrou eficiente o bastante para que pudessem ocorrer as mais diversas interrupções na cena, sem que se perca a história do espetáculo. Mas o texto procura não reproduzir a linguagem do melodrama televisivo, mas sim utilizá-la de maneira livre.

Brava Companhia

Max Raimundo, ator

Entrevista concedida em 08/02/2012

1) Como em uma sociedade tão urgente é possível realizar uma intervenção artística capaz de fazer parar e pensar?

Na Sociedade do Espetáculo, cujo fluxo de informações é constante e veloz, não há tempo para parar e pensar sobre qualquer coisa relevante principalmente se esse pensamento incidir diretamente contra esse bombardeio de notícias e imagens que nos cercam e nos cegam. A era técnica-científica-informacional do capital lançou sobre a modernidade a incapacidade de reflexão teórica mais profunda, fundamentada na pesquisa e no estudo dos objetos analisados, sejam eles quais forem.

No caso do teatro praticado pela Brava e por outros coletivos, na maior parte das vezes, é necessário o público rever a peça a fim de compreender o conteúdo tratado e as escolhas formais do grupo, não porque o público seja incapaz de compreender o que lhe é exposto, mas pelo fato de que o tema discutido necessita de tempo para reflexão, na contramão da rapidez informacional do capital. Além disso, esse teatro não pode ser feito sem levar em consideração o seu público (classe trabalhadora), para o qual levanta questões, dúvidas e incertezas, na tentativa de desvelar a verdade, escamoteada pela ideologia dominante, travando com ele uma conversa que não se encerra em uma hora e meia de peça.

A peça feita na rua ressignifica o espaço em que se apresenta, colocando em xeque a sua função: na teoria, os espaços públicos servem para o trânsito de pessoas, para o encontro entre elas, para a discussão e a reunião com os amigos. No entanto, na prática, as coisas são um pouco diferentes. Todos os espaços são vigiados e protegidos contra qualquer um que tente interromper o fluxo incessante de mercadorias, as quais se tornam os verdadeiros agentes transformadores da paisagem, porquanto tudo deve se render ao seu domínio. Policiais ostensivamente armados trafegam por essas vias à espera de qualquer manifestação artística ou não que prejudique a ordem estabelecida para poder entrar em ação, geralmente, com violência e prisão, tudo isso com o respaldo e a legitimação do Estado.

Portanto, parar no meio da rua, montar um cenário, falar no megafone anunciando o horário da peça e, por fim, apresentá-la suspende a ordem cotidiana do lugar, fato que chama a atenção dos transeuntes, que param e assistem à peça.

2) Como é a relação público-ator durante uma intervenção na rua?

Uma das características do teatro de rua é o fim da quarta parede, cujo objetivo é a aproximação entre os trabalhadores que assistem à obra e os que a executam, propiciando a ambos a possibilidade de conversar, ou seja, de versar juntos, de construir juntos não só a obra, mas também reflexões acerca da realidade mostrada na peça, reflexo da realidade em que vivem atores e público.

Outro caráter importante de ser ressaltado nessa interação é o fim da aura artística ou da genialidade do artista, tão difundida durante o século 19. O ator desse teatro desce do pedestal para se colocar na mesma posição daquele que o assiste, mas que, nesse momento, exerce função diferente da sua.

No caso da Brava Companhia, essa escolha pela rua e por espaços alternativos, os quais tendem a fornecer ainda mais ferramentas para interação ator-público, é sobretudo uma escolha política, um compromisso de ir aonde está o nosso público alvo – os trabalhadores. Também somos trabalhadores, e nossa categoria é o teatro, a qual colocamos à disposição da classe trabalhadora na luta pela emancipação desta classe, na tentativa de superar nossos limites.

3) Qual é o perfil deste indivíduo que muda/ para a rotina para assistir a uma apresentação teatral?

Não há um perfil determinado. Quando apresentamos nossas peças, encontramos, na plateia, desde mendigos até executivos dividindo o mesmo espaço. Talvez haja um perfil de público: enquanto no teatro convencional, o público é homogêneo, no teatro de rua, ele é constituído por uma heterogeneidade deflagradora de contradições sociais. Como já foi dito, mendigo e executivo dividem o mesmo espaço durante a apresentação.

4) Qual é o critério para a escolha dos espaços de encenação?

A Brava Companhia sempre desenvolveu seu trabalho em espaços alternativos e na rua com intuito de construir e fortalecer o elo entre o grupo e a sociedade civil organizada nos bairros por onde atua. Portanto, os espaços, às vezes, não são previamente escolhidos pela companhia, mas em conjunto entre o grupo e as pessoas do local onde vamos apresentar, respeitando as necessidades técnicas da peça e as possibilidades do local de apresentação.

Isso significa que, assim como todas as outras partes que compõem a peça, a escolha do local, tal qual sua utilização, tem por base a clarificação do conteúdo a ser representado.

5) Qual o impacto que uma apresentação teatral feita em espaços como avenidas e praças pode ter na vida de quem a assiste?

A subversão da ordem estabelecida nas ruas e avenidas da cidade por uma intervenção de teatro tira o público da inércia cotidiana, da monótona correria das grandes cidades, levando-o a parar e observar, por algum momento, o que está acontecendo ao seu redor. Como já foi dito acima, esses espaços servem para a circulação de mercadorias. Mesmo as praças, que serviam de encontro entre as pessoas, hoje, quando não estão gradeadas, estão abandonadas. Contudo, esses espaços podem ser ressignificados, trazendo à tona outras possibilidades de relação entre aqueles que por eles circulam. Esse papel o teatro de rua cumpre de forma exemplar ao proporcionar aos passantes um momento de encontro, de conversa e, quiçá, de organização fora da ordem pautada pelo mercado. Provavelmente seja esse o impacto causado a quem assiste às peças de teatro de rua.

6) O contato com o teatro de rua pode estimular o passante, que porventura nunca tenha assistido a um espetáculo, a se tornar público “fiel” do teatro tradicional ou do próprio teatro de rua? (Se positivo, quais são as evidências? É possível traçar perfil do público que começa a procurar espetáculos? Se negativo, quais as principais razões?)

Primeiramente, há que se levar em consideração a diferença entre esses dois tipos de teatro e o que entendemos por teatro tradicional, pois este, geralmente, tem o seu público definido, frequentadores das salas de espetáculos. Por outro lado, há grupos de teatro que trabalham em salas fechadas, convencionadas para o fazer teatral, que não se identificam com a tradição cênica, se a entendermos como o acervo técnico descarregado para a propagação de valores burgueses, ou seja, a grosso modo, o teatro dramático. Já para o teatro de rua, há, entre o público, pessoas que nunca assistiram a peças de teatro. Quando há um fomento para este tipo de intervenção, que não se interrompe em uma peça apenas, elas voltam para acompanhar outros grupos que passarão por aquele local ou para assistir novamente à mesma peça na próxima semana, caso o grupo esteja em cartaz neste lugar.

Nós, da Brava Companhia, ficamos, durante algum tempo, no Largo São Bento, apresentando uma de nossas peças e pudemos observar diversas experiências, desde o morador de rua que ia sempre nos assistir ao trabalhador de telemarketing que saiu do trabalho, viu o final da peça e, na outra semana, voltou. Portanto, há possibilidade de se criar um público, se não fiel, ao menos frequentador desse tipo de teatro, com o qual, na maior parte das vezes, se identifica.

7) Histórico e linha de pesquisa do grupo.

O grupo começa sua história em 1998 (nessa época com outra denominação), na zona sul da cidade de São Paulo, região de origem da maioria dos seus integrantes, e a partir de 2007 adota o nome Brava Companhia. O início dos trabalhos da Brava Companhia é marcado por uma pesquisa da linguagem teatral que tinha como principais eixos: o corpo, o jogo e o improviso, aliados à vontade dos seus integrantes de fazer um teatro que chegasse, principalmente, até os seus iguais, ou seja, populações que tinham pouco ou nenhum acesso a essa linguagem.

Para alcançar esse objetivo, o grupo opta por uma prática que o caracteriza até hoje: a circulação de seus espetáculos por bairros da periferia. Posteriormente, somam-se a essa ação a implantação de oficinas teatrais em alguns bairros, a organização de encontros e mostras de teatro, o apoio à criação de outros grupos e espaços de cultura e os intercâmbios com outros coletivos de pesquisa teatral. Todas essas práticas proporcionaram ao grupo desde os seus primeiros anos de existência um amplo conhecimento da periferia sul da cidade de São Paulo e a formação de uma rede de contatos com diversos coletivos de cultura e lideranças comunitárias dessa região. Elas se configuram em uma importante ação cultural da companhia, conhecida e reconhecida, principalmente, na zona sul da cidade de São Paulo.

Com o passar dos anos, essa ação da Brava Companhia passa, cada vez mais, a ser acompanhada de estudos teóricos com o objetivo de uma compreensão mais profunda da realidade que a cerca e da função de sua prática teatral em relação a essa realidade. Esse processo leva o grupo a um envolvimento maior com as questões sociais e políticos-culturais da cidade de São Paulo e, principalmente, da periferia sul, inclusive com a participação ativa na mobilização popular pela ocupação de um grande galpão público abandonado na região do Parque Santo Antônio.

Esse espaço, que hoje é conhecido como Sacolão das Artes, foi aberto em 2007, após muitas negociações e disputas entre poder público, interesses privados e movimento popular. É no Sacolão das Artes que a Brava Companhia, no mesmo ano de 2007, estreia o espetáculo **A Brava**, marco de uma nova fase do grupo. E é também neste espaço que o grupo mantém hoje a sua sede, onde, além de estudos, pesquisas, treinamentos e ensaios, realiza uma expressiva programação cultural, que inclui apresentações de espetáculos teatrais, debates, cursos livres de teatro e apresentações de outras linguagens artísticas, por meio de parcerias estabelecidas com instituições e grupos organizados da zona sul e de outras regiões da cidade.

Em 2008, a companhia é contemplada pela primeira vez pela Lei de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo, o que possibilita a continuidade e a ampliação dos trabalhos realizados em sua sede, além de viabilizar a pesquisa artística para um novo espetáculo. A pesquisa artística do grupo é marcada, desde o seu início, pela exploração das possibilidades do corpo e por um treinamento intenso do improviso e do jogo do ator. O humor e a opção pela rua como espaço de encenação, que também aparecem já nos primeiros trabalhos da companhia, ao longo do tempo ganham maior atenção dentro dessa pesquisa: o primeiro como uma poderosa ferramenta para o exercício da crítica e da autocrítica e o segundo como forma de intervenção política no espaço público.

Mais recentemente, em sua busca por um teatro em constante movimento e com o olhar aberto para o tempo presente e o mundo à sua volta, os estudos e experimentos da companhia têm incorporado também o *teatro épico brechtiano*, principalmente, na exploração cênica do *gestus* e no entendimento do teatro como uma arte que tem função social. Em 2009, a companhia tem quatro indicações para o Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro e ganha na categoria Melhor Espetáculo Apresentado em Rua com **A Brava**. Nesse mesmo ano, o espetáculo **A Brava** também foi indicado ao prêmio Shell na categoria Melhor Direção.

Em 2010, além da estreia dos espetáculos **O Errante** e **Este Lado Para Cima – Isto Não É Um Espetáculo**, o grupo lança o primeiro volume do **Caderno de Erros**, publicação que relata, entre outras coisas, o processo de criação desses espetáculos e as ações do projeto de fomento finalizado. Neste ano também, a Brava Companhia é novamente contemplada com a Lei de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo, e o espaço Sacolão das Artes recebe o Prêmio Cultura Viva.

Em seus quase treze anos de trabalhos ininterruptos, a companhia criou dez espetáculos, todos com ampla circulação por centenas de bairros da cidade de São Paulo, mostras e festivais do País, e também no Exterior. Os mais recentes são: **A Brava**, inspirado na história de Joana d’Arc, de 2007, **O Errante** e **Este Lado Para Cima – Isto Não É Um Espetáculo**, os dois últimos foram inspirados na obra de Guy Debord – **A Sociedade do Espetáculo** – e estrearam no ano de 2010.

Companhia São Jorge de Variedades

Marcelo Reis, ator e dramaturgo

Entrevista concedida em 08/02/2012

1) Como em uma sociedade tão urgente é possível realizar uma intervenção artística capaz de fazer parar e pensar?

Estabelecendo uma relação artística, fortalecendo a linguagem teatral como um elemento de destaque. Não queremos ser confundidos com a paisagem urbana. Queremos estabelecer uma relação dialógica, provocar estranhamento e reflexão.

2) Como é a relação público-ator durante uma intervenção na rua?

A mais verdadeira possível. Não podemos ignorar as interferências. Elas existem e nos atravessam o tempo todo. O ator deve estar preparado para aceitar e reagir a elas. Somente numa relação de igualdade entre público e ator é possível uma comunicação verdadeira. O espaço é público, a manifestação é livre e com igualdade de direitos.

3) Qual é o perfil deste indivíduo que muda/ para a rotina para assistir a uma apresentação teatral?

Este nunca foi um ponto de investigação para nós. Não acreditamos que exista um perfil definido. São pessoas que estão na rua por motivos muito diversos: trabalho, passeio, pessoas que vivem na rua. Cada um acompanha conforme o interesse e a disponibilidade. A rua é um espaço democrático pela sua natureza e esse é o foco do nosso interesse.

4) Qual é o critério para a escolha dos espaços de encenação?

Cada espetáculo pede um espaço diferente. No caso de **O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado** procuramos por um espaço aberto, de preferência com trânsito de pessoas, que possibilite o acomodamento do público. Em **Quem Não Sabe Mais Quem É, o Que É e Onde Está Precisa Se Mexer**, como fazemos um circuito pela rua antes de entrar na sala de apresentação, olhamos para a dramaturgia que esse espaço nos oferece, os pontos de tensão que venham contribuir para o desenvolvimento da narrativa. Em nosso último espetáculo, ainda em fase de preparação, tratamos de uma perspectiva temporal – futuro, presente e passado – num espetáculo processional, e nesse caso, a escolha do espaço estabelece/ cria o

fio condutor. De qualquer modo sempre lidamos com o espaço como um elo fundamental para o desenvolvimento da narrativa.

5) Qual o impacto que uma apresentação teatral feita em espaços como avenidas e praças pode ter na vida de quem a assiste?

Em primeiro lugar retirando-a do seu cotidiano. Provocamos estranhamento que pode despertar empatia ou rejeição, mas em ambos casos uma mobilização. Existe um aspecto político importante de devolver à rua o caráter público como espaço de convivência e troca de experiência. Espaços que têm se tornado cada vez mais raros e privatizados nas grandes cidades.

6) O contato com o teatro de rua pode estimular o passante, que porventura nunca tenha assistido a um espetáculo, a se tornar público “fiel” do teatro tradicional ou do próprio teatro de rua? (Se positivo, quais são as evidências? É possível traçar perfil do público que começa a procurar espetáculos? Se negativo, quais as principais razões?)

São inúmeros os depoimentos colhidos de pessoas que tiveram o primeiro contato com o teatro por meio das apresentações na rua e que se mostraram motivadas a continuar acompanhando outras produções. Temos inclusive o exemplo de uma família (pai, mãe e filho) que acompanhou praticamente todas as apresentações que fizemos de **O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado** durante temporada na Praça da República, no período de três meses. Eles atravessavam a cidade, já que moravam no extremo sul, para estar todos os finais de semana no horário da apresentação. Conheciam as falas e a movimentação de todo o espetáculo e comentavam sobre as interferências e as modificações da peça a cada dia. Mesmo assim não podemos afirmar que essas pessoas se tornaram público “fiel”, pela dificuldade de acesso, tanto pela questão econômica quanto pela localização. Mesmo os espetáculos que acontecem na rua, em sua maioria (com algumas nobres exceções), acontecem no centro e em geral carecem de um espaço de divulgação que atenda esse público.

7) Histórico e linha de pesquisa do grupo.

Confira nosso site www.ciasaojorge.com.

Projeto coletivo criado em 1998 com integrantes da Escola de Arte Dramática e da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo. O grupo visa estabelecer, por meio de investigações permanentes, um processo de lapidação da cena bruta, utilizando-se de artifícios e procedimentos simples e artesanais.

A base estética da companhia se apoia em referências múltiplas, de acordo com as necessidades de cada espetáculo, mas principalmente nas manifestações ritualísticas de canto e dança, mantendo como referência paralela as religiões afro-brasileiras. A dramaturgia tem como tema principal a discussão de questões éticas inerentes à diversidade e aos paradoxos da cultura brasileira, desde sua formação, da colonização à contemporaneidade.

Pedro o Cru, de 1998, uma montagem do poema dramático do escritor português António Patrício, é o primeiro espetáculo da companhia. Em 1999, monta **Um Credor da Fazenda Nacional**, resgatando a obra do autor José Joaquim de Campos Leão, **Qorpo-Santo**.

A partir de 2001, o grupo reforça o seu vínculo com a cidade, ocupando por dois anos o Teatro de Arena, onde desenvolve o projeto **Harmonia na Diversidade** em parceria com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, o Grupo Teatral Isla Madrasta e a Companhia Bonecos Urbanos. Nesse ano, encena **Biedermann e os Incendiários**, de Max Frisch.

O grupo se preocupa com a função social da arte e suas possibilidades, e se envolve com iniciativas públicas para pessoas em situação de rua, como a **Oficina Boracea** e o **Albergue Canindé**, entre 2002 e 2004. Nesse contexto, nasce **As Bastianas**, a partir da coletânea de contos de Gero Camilo, sob direção de Luís Mármora.

Em 2007 realiza a montagem de **O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado** (vencedor do Prêmio Shell de melhor figurino) com direção de Rogério Tarifa e 20 atores em cena. Em 2009 monta o espetáculo **Quem Não Sabe Mais Quem É, o Que É e Onde Está Precisa se Mexer**, ganhador da categoria especial do Prêmio Shell de Teatro pela pesquisa e criação.

A companhia também produz, desde 2003, o fanzine **São Jorges**, canal de interlocução com uma geração que deve ser estimulada a contracenar com a cidade de outra maneira. Em 2010, contemplada pelo Programa Petrobras Cultural, inicia a pesquisa do espetáculo **Ao Coro Retornarás**, que circula por diversas cidades do Brasil com tradição em festas populares, estabelecendo contatos e colhendo material para a montagem, que deverá estreiar em março de 2012, em São Paulo.