



**7ª edição da Mostra de Teatro Heliópolis:
a Periferia em Cena_2026.
Olhares e Apontamentos críticos.**

(Por entre as periferias, mas não só, de)

São Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Mostra de Teatro Heliópolis [livro eletrônico] : a
periferia em cena_2026 : olhares e apontamentos
críticos. -- 7. ed. -- São Paulo :
Ed. dos Autores, 2026.
PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-02-33536-9

1. Artes cênicas 2. Dramaturgia 3. Favelas -
Aspectos sociais 4. Periferias urbanas 5. Teatro
brasileiro.

26-391697.0

CDD-792.026

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro : Artes da representação 792.026

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Sumário¹

Apresentação: “Vim, tanta areia andei [...] (Por onde for, quero ser teu par)”, por Alexandre Mate

Repúblikkk ou Encruzilhada Não É Beco: Um Espetáculo que Tira das Valas Comuns Nossos Mortos Insepultos, por Alexandre Mate

Entre a Raiz e a Encruzilhada: A Visualidade da Resistência em *Repúblikkk ou Encruzilhada Não É Beco*, por Bob Sousa

Repúblikkk ou Encruzilhada Não é Beco: Entre Violências Coloniais, Artes e Lutas Políticas Coletivas, por Ana Beatriz Pestana Gomes

Teimar Até que Brote: Obra de Encantos e Encantarias de Lutas pelo Direito aos Plantios, por Alexandre Mate

Encantarias e Escritas dos Territórios da Leste, por Simone Carleto Fontes

O Auto do Negrinho: Um (en)Canto de Devoção a Toda Gente, Fora ou Dentro das Margens, por Alexandre Mate

A Voz que Queima o Coro do Tambor Pede Licença, por José Carneiro

O Auto do Negrinho: Entre Memória, Ritual, História e (re)Existência, por Ana Beatriz Pestana Gomes

Festa na Roça: Um Espetáculo Vibrante e Sofisticadamente Popular, por Alexandre Mate

A Festa na Roça Também Anima as Comunidades Urbanas da Paulicéia, por Flávio Melo

Uma Roda no Meio da Cidade: Festa, Coletividade e Resistência, por Ana Beatriz Pestana Gomes

O Circo da Lona Preta: Um Espetáculo-imã de Comicidade Eletrizante, por Alexandre Mate

Quem faz o palhaço rir? Circo, território e experiências coletivas, por Ana Beatriz Pestana Gomes

Suspiros e Burbujas: As Delicadezas de um Espetáculo Lírico-Popular, por Alexandre Mate

Sintam-se contemplados!, por Luiz Campos

¹ O critério para apresentação e ordem das leituras críticas ateu-se aos dias de apresentação dos espetáculos na Mostra.

Suspiros e Burbujas: A Poesia Comunitária do Brincar, por Ana Beatriz Pestana
Gomes

Nitrído ou a Dramaturgia de Cavalo: Um Assombro a Intentar Galopes, por
Alexandre Mate

O Teatro de Grupo como Nutriente, a partir de *Nitrído ou a Dramaturgia de Cavalo*, do Cavalo Teatro, por Danni Vianna

Nesse Chão de Barro, Não Me Sinto Sujo, por Luiz Campos

Nitrído ou A Dramaturgia de Cavalo: Quando o Território Redireciona as Rotas de (re)Existência, por Ana Beatriz Pestana Gomes

Parelha, um Olhar Sobre a Realidade: Uma Criação a “Escafandrar” os Ares...,
por Alexandre Mate

Território, Substantivo Coletivo: *Parelha - Um Olhar Sobre a Realidade* do Núcleo P.A.R.E.L.H.A., por Carolina Angrisani

Entre Tijolos e Trupés – A Partir de *Parelha, um Olhar Sobre a Realidade*, do Núcleo Parelha, por Danni Vianna

Parelha: A Flecha Lançada Ontem para Transformar o Hoje no Amanhã, por Ana Beatriz Pestana Gomes

“Consideraciones Críticas” dos Espetáculos Apresentados na 7ª Edição da “Mostra de Teatro de Heliópolis: Periferias em Cena”, por Carlos Vargas Salgado



Weslei Barba

Apresentação: “Vim tanta areia andei [...] (Por onde for, quero ser teu par)”, por Alexandre Mate²

[...] pertencer a uma cultura significa apenas ser parte de um contexto que é inerentemente ilimitado e aberto.

Como o terreno bruto da própria linguagem, as culturas “funcionam” exatamente porque são porosas, de margens imprecisas, indeterminadas, intrinsecamente inconsistentes, nunca inteiramente idênticas a si mesmas, seus limites transformando-se inteiramente em horizontes.

Terry Eagleton (*A Ideia de Cultura*).

Mais uma edição (vitoriosa, em todos os melhores sentidos) da “Mostra de Teatro Heliópolis: a Periferia em Cena”. Apesar de os caducos e claudicantes duvidarem da existência de um teatro e estética periféricas, a produção mais significativa em curso pelo mundo, desprendida dos paradigmas estético-ideológicos do drama, se manifesta por todos os cantos. Apesar dos permanentes processos de interdições e de acesso aos espaços arquitetônicos construídos para contar as glórias dos detentores do poder, desde a “invenção” da palavra teatro, a artistada popular, do mesmo modo tem continuado a debochar, irreverentemente, de seus algozes.

O teatro periférico existe e tem resistido. As criações teatrais decorrentes de tal discernimento estético-social, sobretudo, prestam atenção e atributos às suas ancestralidades, que mesmo sufocadas têm resistido ao longo de todo o processo histórico, que está, efetivamente, muito mais propenso às barbáries do que àquilo que se convencionou chamar de civilização. Outras vozes e recortes temáticos – a incomodar tanta gente, que se auto intitula “de bem”, ilustrada e diferenciada – (res)surgem, posto que autoctones e aldeadas. A quem duvida, portanto de um teatro periférico, o “remédio”, possivelmente, se encontre em um deslocamento de espaços consagrados às formas hegemônicas, e a ida a espaços periféricos (mesmo aqueles,

geograficamente, localizados nos centros abandonados pelo poder público).

A “7ª edição da Mostra de Teatro Heliópolis: a Periferia em Cena” recebeu mais de duzentos espetáculos inscritos. Noventa deles, depois de análise das inscrições (com todas as informações verificadas) sendo oito deles selecionados. Quatro espetáculos infantis, foram apresentados em quatro diferentes CCAs (Centros para Crianças e Adolescentes), na comunidade de Heliópolis e quatro espetáculos adultos foram apresentados no Teatro Maria José de Carvalho, na sede da Companhia Heliópolis de Teatro.

Além do público que assistiu aos espetáculos, nos cinco locais distintos, um conjunto de profissionais e estudantes de teatro predispuseram-se a escrever sobre os espetáculos selecionados (um sucinto currículo de cada participante encontra-se junto às análises). Críticas precisam ser encaradas, de modo assemelhado aos espetáculos, como manifestação pública.

² Verso da maravilhosa *Andança*, de Edmundo Souto, Danilo Caymmi e Paulinho Tapajós.

Uma crítica se caracteriza em um documento que apresenta as impressões de um sujeito ou conjunto deles acerca de uma obra, que se torna pública por intermédio de um espetáculo. Como somos sujeitos criadores de metáforas, dentre um incontável número de tantas outras, penso que a atividade crítica se assemelha ao ato de soltar uma pipa. Em tal atividade, há sujeitos que querer competir, serem “genias” e melhor que os demais, para atender aos seus próprios interesses ou àqueles de quem os banca; há aqueles que querem o risco de experimentar e contrariar os paradigmas impostos, por isso inventam novos entrecruzamentos quanto às estruturas dadas, usam novos materiais...; há aqueles que querem apenas dedicar-se à reflexão e ao ato de partilha e ao compromisso, a partir de princípios distintos, documentar experiências.

Quando o teatro (espaço público e linguagem) foi criado, contrapondo-se às formas representacionais e populares, e impôs uma nova forma, digna dos poderosos e das deidades míticas, algum tempo depois Aristóteles, ao analisar a produção desenvolvida antes de sua existência pontificou em sua *Poética* (433 antes de nossa era) a superioridade das tragédias às comédias ou aos dramas satíricos (sequer mencionados). Assim como a forma híbrida, evidentemente, as formas originais e populares não fizeram parte de suas reflexões. Florence Dupont, em *Aristóteles ou o Vampiro do Teatro Ocidental* (2017), dentre outras mazelas quanto às dificuldades de não ser aristotélico, lembra certo desserviço prestado pelo filósofo grego, fundamentalmente em razão de ele ter apartado as obras de que trata de seus contextos histórico-sociais.

No concernente à linguagem teatral, um espetáculo é composto por distintas outras linguagens expressivas e sempre manifestada, na condição de fenômeno (espetáculo) em circunstâncias bastante específicas. A junção de linguagens, instaurando uma manifestação híbrida, por excelência, pode e tem sido apreciada por meio de distintos caminhos. Evidentemente, ao transitar com paradigmas fechados

(como é aquele do drama burguês) e se aterradado a eles pode levar o sujeito da crítica a desqualificar as obras que não se atém a tais indicações. Uma manifestação crítica, que pode seguir infintos caminhos, tem seus modos de entender a obra, de apreender os processos, de perceber as intenções ou não de seus criadores, de destacar aspectos distintos, portanto: não há, de modo semelhante àquele com relação à cultura, “a crítica” (do grego *críten*, referindo-se a crise), caracteriza-se em uma possibilidade – depois de certo estado de crise – manifestar percepções e apresentação dos percebidos, sentidos, criados. Por último, e felizmente, há múltiplas possibilidades que coligir a emoção e a razão, as objetividades e as subjetividades, o olhar próximo e os distantes com relação à obra, sobretudo porque a razão de ser de uma obra pública e coletiva é, fundamentalmente, suas proposições de convivialidades.

Em razão disso, quanto ao “estilo” por meio do qual cada pensamento crítico se instaura, pode-se perceber que os caminhos da escrita seguem por trilhas distintas, e isso, convenhamos – e no mínimo – é excelente! Não existe um modo e caminho único – assim como os espetáculos – de ver, sentir uma obra, tampouco nossa manifestação com relação a ela.

Aliada à tarefa de divulgar/socializar obras contra-hegemônicas e periféricas, o esforço para produção de documentos críticos de tais manifestações ocorre, também. O conjunto, bastante distante de “atividade que venha a conferir prestígio” (apesar de óbvio tal determinação preciso ser manifesta), buscou, por um lado, dialogar com as obras e seu conjunto criador, com o público que teve a oportunidade de assistir às obras e com as comunidades que virão; por outro, trata-se de construir um acervo histórico-documental que, de distintas maneiras, poderá aprofundar o pouco que existe e criar um *corpus* estético-histórico fundamental. Por meio de tal ação, pretende-se também ajudar a construir e ajudar nos processos de criação de uma tradição estético-épico-teatralista e periférica referencial.

Participaram desta publicação:

- Alexandre Mate, nasceu em Vila Anastácio (SP) e filho de dona Gissela, operária de indústria. Estudante de escola pública, graduação em Artes Plásticas; mestre (Escola de Comunicação e Artes) e doutor (História Social), ambas as formações na USP; professor-orientador do Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp; pesquisador teatral e autor de inúmeros textos e livros.
- Ana Beatriz Pestana Gomes é diretora teatral, pesquisadora, produtora cultural e co-diretora de PAISg – Producciones de Arte Independiente en el Sur Global. Atua na criação, pesquisa e formação em teatro, articulando memória, história, política e práticas colaborativas no Brasil, Peru, Índia e outros territórios da América Latina e do Sul Global. Entre seus trabalhos recentes está a direção adjunta de *Camasca: Una Ofrenda Escénica*, desenvolvida com comunidades andinas do sul do Peru. Em 2026, participou da organização do XI Taller Nacional de Teatro Peruano, uma parceria entre PAISg e o Movimento de Teatro Independiente do Peru - MOTIN, reunindo artistas e pesquisadores do Brasil, Peru e México. É pós-doutoranda em Artes Cênicas pela Unirio, doutora em História pela UERJ, com doutorado-sanduíche na Jawaharlal Nehru University (Índia), mestre em Filosofia pela Universidade de Lisboa, formada

em História pela Unirio e Direção Teatral pela SP Escola de Teatro. Dentre suas investigações teatrais estão: o teatro indiano contemporâneo e suas relações com movimentos sociais e políticos, o teatro político de Heiner Müller e as práticas de teatro e engajamento social desenvolvidas pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

- Bob Sousa é fotógrafo, pesquisador e doutorando em Artes Cênicas no Instituto de Artes da Unesp (com orientação de Simone Carleto Fontes), onde também obteve o título de mestre em Artes (com orientação de Alexandre Mate). É jurado de Teatro da APCA – Associação Paulista de Críticos de Artes – e de Artes Visuais do Prêmio Arcanjo de Cultura. Autor do livro *Retratos do Teatro* (Editora Unesp).
- Carlos Vargas Salgado é diretor, professor e pesquisador de teatro em espanhol no Whitman College, no Estado de Washington, Estados Unidos. É diretor artístico de PAISg— Producciones de Arte Independiente en el Sur Global. Possui doutorado em Literatura Hispânica pela Universidade de Minnesota. Em 2020 publicou *Teatro Peruano en el Tiempo del Miedo* (Aletheya) e é editor de *Violencia Política y Políticas Culturales de la Memoria en el Perú* (Universidade de Minnesota). Dirigiu mais de 30 espetáculos desde 1991, e participou de festivais e ministrou oficinas de teatro nos Estados Unidos, Colômbia, México, Brasil, Chile, Argentina, Bolívia e Peru. Recentemente, suas colaborações artísticas incluem direção e dramaturgia para o Teatro del Pueblo, Harper Joy Theater (Whitman), PearlDamour (Nova Orleans) e a Compañía de Teatro de la Universidad Autónoma del Estado de México. É autor de numerosos artigos em revistas acadêmicas como *Latin American Theatre Review*, *Hispanic Issues* e *Brecht Yearbook*.
- Carolina Angrisani é trabalhadora da cultura, doutoranda e mestra em Artes Cênicas pelo PPGA do Instituto de Artes da Unesp. Pós-Graduada em Direção Teatral pela Faculdade Paulista de Artes e atriz formada pelo Teatro-Escola Célia Helena. Integra desde 2020 o Grupo de Pesquisa CNPq Práxis épico-populares em perspectivas críticas: documentação de experimentos teatrais, coordenado pelo professor Alexandre Mate.
- Danni Vianna atua na confluência entre criação artística, pesquisa e pedagogia. Faz parte do Coletivo ATERRA. Contribui para o portal Capivara Crítica. Ajudou a construir o Cursinho Popular Ruth de Souza. Atualmente, realiza um mestrado sobre Artes Cênicas Brasileiras e Currículo do Ensino Superior.
- Flávio Melo Integrante do grupo teatral Nativos Terra Rasgada, é ator, diretor, pesquisador e professor de teatro, doutor em Artes pela Unesp, mestre em Educação pela UFSCAR/Sorocaba; especialista em Metodologia do Ensino de Artes; graduado em Teatro/Arte-Educação. Militante teatral, foi presidente da Associação Teatral de Sorocaba - ATS, membro relator do Plano Municipal de Cultura de Sorocaba/SP. Foi professor em diversos cursos e instituições como IA/Unesp, UNISO, Conservatório de Tatuí, Escola Técnica de Arte e Comunicação – ETAC, SENAC Sorocaba. Coordenador de projetos artísticos e pedagógicos do Instituto de Gestão Social e Cidadania (IGESC).
- José Carneiro trabalha em diferentes frentes do teatro e audiovisual. É cofundador do grupo Teatro Taberna e professor na Rede Estadual de Ensino do Estado de São Paulo. Graduado em Teatro pela Universidade Federal de Goiás, mestre e doutorando em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp (cidade de São Paulo).

- Luiz Campos é ator, diretor e pesquisador teatral. É um dos integrantes e fundadores da Cia. Los Puercos e professor substituto do Departamento de Interpretação Teatral da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É doutor em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp e também em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, mestre em Teatro pela Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ) e possui licenciatura em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes.
- Simone Carleto Fontes é mestra, doutora e pós-doutora em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo. Professora do curso de Teatro na Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp - SP. Jurada de Teatro da APCA - Associação Paulista de Críticos de Artes.

Corpo crítico-coletivo, a compreender caminhos distintos de perceber as criações teatrais, se caracteriza em material fundamental, tanto a compreender os chamados “modos de ver”, como quanto às possibilidades de aproximação por diferenciados caminhos dos distintos e essenciais “lugares de fala”. De outro modo, uma mesma obra poder abrir e descortinar muitas e, tantas vezes, distintas percepções. Corpos críticos coletivos caracterizam-se em campos dialógicos e possibilidades de entendimento de que não se sustenta mais um modelo único. Voltando à metáfora, ao soltar pipas, fundamentalmente é fessencial e arrebatador perceber a beleza do aparato-em-voo, seus modos de flunar e sinalizar os desafios do ato coragem, seu criador e os locais nos quais o voo em partilha ocorre.

À exceção do espetáculo *Repúblikkk ou Encruzilhada Não É Beco*, que tem duas personagens individuais (o Pai e a Filha), mas sem ser excluído, todos os espetáculos da Mostra têm personagens corais que protagonizam as obras ou que têm função protagônica, nas dramaturgias divididas em episódios. Em tal perspectiva, as fábulas das montagens são apresentadas por personagens corais, a representar distintas alegorias – e portanto, infensas ao drama e aos falsos ilusionismos a recortar a vida social – nenhuma delas pertence aos grupos ou classe dominante.

Assim como existe uma estética burguesa, existe – felizmente! – uma estética periférica. Independentemente de os defensores de “impérios” de qualquer natureza, a se colocar na condição de servis porta-vozes das culturas impositivas de fora, aqui estamos nós, a criar, a espicaçar, a rir “dos reis que não são reis”... e, evidentemente, a cantar a partir de *Geleia Geral* de Gilberto Gil e Torquato Neto:

E a manhã tropical se inicia/ Resplandente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria/ Na geleia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia/ Ê, bumba-yê-yê-boi
Ano que vem, mês que foi/ Ê, bumba-yê-yê-yê/ Ê a mesma dança, meu boi

A alegria é a prova dos nove/ E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra é onde o Sol é mais limpo/ E Mangueira é onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem/ Pindorama, país do futuro

Ê, bumba-yê-yê-boi/ Ano que vem, mês que foi/ Ê, bumba-yê-yê-yê
Ê a mesma dança, meu boi

É a mesma dança na sala/ [...] E quem não dança não fala/ Assiste a tudo e se
cala/ Não vê no meio da sala/ As relíquias do Brasil
Doce mulata malvada/ Um LP de Sinatra/ Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano/ Superpoder de paisano/ Formioplac e céu de anil

Três destaques da Portela/ Carne-seca na janela/ Alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade/ Hospitaleira amizade/ Brutalidade jardim

Ê, bumba-yê-yê-boi [...]

Plurialva, contente e brejeira/ Miss linda Brasil diz: Bom dia
E outra moça também Carolina/ Da janela examina a folia
Salve o lindo pendão dos seus olhos/ E a saúde que o olhar irradia

Ê, bumba-yê-yê-boi [...]

Um poeta desfolha a bandeira/ E eu me sinto melhor colorido/ Pegu um jato, viajo,
arrebento/ Com o roteiro do sexto sentido/ Voz do morro, pilão de concreto/
Tropicália, bananas ao vento

Ê, bumba-yê-yê-boi [...]

Vivas aos espetáculos periféricos, às comunidades de onde tais obras e artistas
provém, aos públicos: de lá e de cá, aos sujeitos (homens e mulheres) que escrevem
críticas e documentam seus pontos de vista sobre as criações das margens.



Weslei Barba

***Repúblikkk ou Encruzilhada Não É Beco: Um Espetáculo que Tira das Valas
Comuns Nossos Mortos Insepultos*, por Alexandre Mate**

Se não te cuidares o corpo
Cuida teu espírito torto
Que teu corpo jaz perfeito
Se não te cuidares o peito
Cuida teu olho absurdo
Que teu peito tomba morto
Diante de tudo
Se não te cuidares, cuidado
Com as armadilhas do ar
Qualquer solto som pode dar tudo errado
Paulo Cesar Pinheiro (*Cautela*).

A partir da junção de duas nomeações distintas, mas não necessariamente dissociadas, o título a batizar o espetáculo apresentado pelo REC Instituto e o trabalho de criação de seu conjunto artístico, se caracteriza em obra que expõe mazelas ocorridas na recente história do Brasil. Sob o governo de Jair Bolsonaro, o processo pandêmico, decorrente da Covid-19, coligido aos processos reais de fascização de um governo autoritário, malévolo e perverso, levou (asseclas servis e parte da população a acreditar no dito sujeito) a rir dos ideais democráticos e republicanos e a colocar a parte discordante do “império do mal” em uma encruzilhada, cujos quatro pontos entrecruzantes, mesmo fechados em becos, não contaminou toda a gente. Ideologicamente uma parcela significativa se safou da adesão aos processos reificantes de manipulação e às tentativas golpistas contra a democracia, mas, e infelizmente, um número muito maior aos 700.000 mortos oficiais, depois de serem impedidos de respirar ou de ter acesso à vacina que imunizaria do mal, foram enterrados, sem sequer ter direito aos rituais de morte.

Apesar de o mundo ter passado por processo tão danosamente monstruoso e de ter assistido à partida genocida de tanta gente, uma imensa parcela da população não melhorou. A fanatização malévola e cegante, assim como a impossibilidade de respirar sem aparelhos, migrou para as impossibilidades de olhar e de sentir o humano a clamar por justiça. Tendo em vista tal quadro histórico-social e a permanência do estado de cegueira e barbárie, a obra teatral em destaque justifica sua existência estético-social manifesta.

Já havia assistido e escrito sobre *Repúblikkk ou Encruzilhada Não É Beco*, por ocasião da Mostra Internacional de Teatro – MIT (edição de 2026), evento que vem sendo apresentado na capital paulista faz alguns anos. Naquela ocasião, o espetáculo foi apresentado no espaço Ademar Guerra do Centro Cultural São Paulo. Depois de o espetáculo ser apresentado no Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, foi a vez de ele fazer parte da 7ª edição da Mostra de Teatro Heliópolis: A Periferia em Cena, cuja curadoria de seleção foi desenvolvida por Dalma Régia e Alexandre Mate. Sabíamos tratar-se de uma obra, cujo tema, vozes e personagens a apresentá-lo, assim como os expedientes híbridos estéticos épico-teatralistas, bastante distantes da intersubjetividade do drama, de que o coletivo lançara mão para sua criação, caracterizavam-se, exemplarmente em obra a figurar da Mostra.

O espetáculo selecionado para abrir a 7ª edição da Mostra em destaque, teve o espaço representacional absolutamente composto por muitas cadeiras extras. A obra, com seus silêncios e clima ralentado, sobretudo pelo fato de ser ambientado em uma comunidade rural e a tematizar acontecimento que afetou a toda a gente, muitas vezes, em sua apresentação, tinha um peso, próximo do racionalmente explicável. O tema da obra trazia para o espaço teatral tantas aflições de trancafiamientos sociais e tantas perdas... Na edição da MIT, o espetáculo foi muito aplaudido e reconhecido, e fundamentalmente saudado pelos seus achados estéticos; no Teatro da Casa Cultural MariaJosé de Carvalho, sede da Companhia Heliópolis de Teatro, o mesmo espetáculo ganhou outros sentidos, redimensionando-se. Evidentemente, a beleza estética pode ser apreciada, mas o peso temático parece ter sido mais – dolorosamente – sentido.

Dentre outros contrastes, gente com alguma possibilidade econômica, mesmo sem poder praticar os rituais fúnebres, conseguiu enterrar seus mortos em local definido; gente pobre foi enterrada, basicamente àquilo que se convencionou nomear como valas comuns!

Depois de um cortejo, representado por uma companhia da Festa de Reis, com musicistas e uma figura mascarada, inquietante (assemelhada a muitas entidades a representar a passagem da vida à morte, em distintos rituais fúnebres, sobretudo na América Andina, América Central e México), entrasse no espaço representacional, cujo cheiro de feno, e de diferentes modos, sinestesicamente, remete a distintos lugares. Portanto, do ponto de vista territorial, a obra remetia, em seu início à dispersão, ainda que interiorizadas das pessoas.

A força centrífuga do início e, de modo constante e a quem se permitisse, remetia centripetamente a um processo de aterramento. O fenômeno de trazer para perto, dialeticamente remetia para fora da obra, mas para dentro de si. Algumas pessoas, confidenciaram-me não apreciar o espetáculo, mas não manifestaram, exatamente, o motivo de desagravo.

No espaço cênico fechado, os musicistas da Folia de Reis apresentam uma narrativa coral cujo texto aborda aspectos regionais, culturais e contextuais. Na sequência, a figura de um homem imóvel manifesta-se, pesada e enlutadamente, e questiona (quebrando, supostamente, a “blindagem” da cena central): “Quando é que cada um de vocês começou a morrer!?”.

A partir daquele mote, o caráter, até então indistinto da obra, centra-se no que “sobra” de um pai, viúvo, que perde sua única filha para a Covid. A tragédia pessoal soma-se àquela social: a comoção social volta de modos distintos. As tristezas pessoais e ainda presentes são revisitadas. O coro “folieiro” transforma-se em um coro de coveiros, cuja função intertextualiza as tantas narrativas daquele pai às nossas e de todo o mundo. Também naquele ambiente rural (cuja obra nasceu a partir de um processo real de vivência em uma comunidade de Goiânia), e tendo como trilha de músicas regionais de origem, outra afirmação soma-se àquela concernente à evocação do ator que viverá o pai a nos inquietar quanto ao início de “nossa morte”. Um dos coveiros afirma: “Aqui jaz o Brasil!”. O espaço indistinto, com cheiro de feno, é definido como um umenso cemitério. Cemitérios que há/ existem dentro de nós, mas que chegaram ao paroxismo durante o período pandêmico.

A partir de tal mudança e explicitação de foco ou de epicentro, evidente, a obra ganha um peso estético-histórico absolutamente significativo que nenhum drama conseguiria mostrar. Evidentemente, temas de tal natureza até podem ser (e foram) selecionados pelo drama, mas tais assuntos restringem-se à conversação em ambiente único e fechado, na obra em destaque, deslocamo-nos para as margens de um imenso cemitério.

Na dramaturgia de texto, criada por Angela Ribeiro e Hercules Morais, há inúmeras e poéticas imagens, com fraturas de tempo reais e vindas à tona por “surtos” de lembrança, em distintos planos (ir)reais. A filha morta, em alguns momentos aparece e conversa com o – inconformado – pai! Nessa obra-rito, cujo assunto

incomoda (evidentemente a quem não é troglodita e acredita, assim como Bolsonaro e seus asseclas não “ter nada com isso”), o viço estético encantatório internaliza-se. O coro de coveiros intervém, de distintos modos e a partir de variados gêneros estético-teatrais, a partir de uma narrativa episódica, com momentos independentes e articulados.

Algumas cenas pareceria ser desnecessárias, em razão de o surto destruidor já ter passado, ter sido “superado”... O tema promove paisagens, emergentes de nossas trajetórias pelo fenômeno trágico e desastroso, em contraposição àquelas que criamos e já nos constituem. Opomo-nos à obra, ao caminho que a obra constrói em dissonância àqueles que construímos...

Hercules Morais cria um pai excepcional. Trata-se de um jovem, entretanto, amadurecidíssimo ator. A obra tem uma contundência essencial e manifesta das necessidades elementares de coligação entre as funções estéticas e sociais das possibilidades de as obras artísticas documentarem seus tempos.

A obra colige e harmoniza distintas manifestações e procedimentos das formas populares de cultura, faz surgir e se manifestar, em estado dançante, distintas etnias e nações (brasileiras, africanas e indígenas) e permite acessar, por intermédio das cenas, em distintos momentos, culturas e manifestações que deixaram de ser restritas ao Brasil e ao português. Penso, mesmo, depois das leituras de Ailton Krenak, Leda Maria Martins, Clarice Lispector, Iná Camargo Costa, Conceição Evaristo, Mikhail Bakhtin, Caetano Galindo, Darcy Ribeiro e Florestan Fernandes, Roberto Schwarz, Guimarães Rosa, Arthur Bispo do Rosário e tantas “lindezuras” mais... O drama e seus apologistas não têm lugar nos terreiros de quem se sabe distanciado dos centros estetizados do capitalismo.

Citando Conceição Evaristo: “Eles juraram nos matar, mas nós juramos de não morrer”! É disso que se trata, obra a partir de uma estética, assim como os mortos, enterrados em valas comuns de todas as ditaduras e suas permanentes tentativas de nos matar, “Havemos de amanhecer!”. Algumas obras ajudam a abrir novos portais: estéticos sociais, por meio da beleza e do assombro: *Repúblikkk ou Encruzilhada Não É Beco* promoveu a repassagem!

A ficha técnica do espetáculo foi formado pelos seguintes nomes: concepção, direção, preparação vocal e visagismo: Hercules Morais; assistência de direção: Mariana Brand; dramaturgia: Angela Ribeiro e Hercules Morais; elenco: Emmanuelle Barcelos, Hercules Morais, Magno Argolo, Marcelo Villas Boas, Paulo Victor Gandra e Thiago Machado; preparação corporal e direção de movimento: Paulo Victor Gandra; direção de arte: Clissia Morais; cenografia: Clara Lindorfer; figurinos: Sandra Machado; adereços: Olívio de Oliveira e Jesus Walkir Pedroso; desenho de luz: Docini; desenho de som e música original: Renato Navarro; técnico de palco: Abner Felix; produção: Fernando de Marchi; realização: REC Instituto.



Weslei Barba

Entre a Raiz e a Encruzilhada: A Visualidade da Resistência em Republikkk ou Encruzilhada Não É Beco, por Bob Sousa

A abertura da 7ª Mostra de Teatro de Heliópolis – A Periferia em Cena encontrou em *Republikkk ou Encruzilhada Não É Beco* uma obra capaz de transformar o palco em território de memória, resistência e reflexão coletivas. Com dramaturgia de Angela Ribeiro e Hercules Morais, que também assina a direção, o espetáculo ultrapassa a dimensão narrativa para construir uma experiência sensorial em que imagem, matéria, corpo e rito organizam uma poderosa reflexão sobre o Brasil contemporâneo. A partir do olhar curatorial de Alexandre Mate e Dalma Régia, a encenação estabelece pontes entre o Cerrado goiano e a periferia paulistana, revelando como diferentes territórios compartilham marcas históricas de abandono, violência e sobrevivência.

A visualidade da obra não se organiza como ornamento da cena, mas como um campo de forças onde matéria, corpo e memória disputam sentidos. Desde a imagem inaugural da árvore seca instalada no espaço cênico, o espetáculo estabelece um regime visual de alta densidade simbólica. Retirada do Cerrado e reinscrita no palco, a árvore deixa de ser elemento cenográfico para assumir a condição de organismo dramático. Sua presença atravessa toda a encenação como signo de exaustão e, simultaneamente, de persistência. Ela carrega as marcas da morte, mas também a

promessa do renascimento que caracteriza a própria gueroba, palmeira que inspira o nome do grupo e que resiste ao fogo para florescer novamente com as chuvas.

A direção de Hercules Moraes revela especial sensibilidade ao transformar essa imagem em eixo estruturante da encenação. O espetáculo não busca ilustrar uma tese sobre a pandemia ou sobre a polarização política brasileira. Ao contrário, organiza uma sucessão de imagens que permite ao espectador experimentar sensações, afetos e memórias antes mesmo de construir interpretações racionais. A cena opera como uma grande encruzilhada simbólica, onde passado e presente, mito e documento, vida e morte coexistem.

A construção visual articula-se por meio de uma poética da materialidade. O chão inteiramente coberto por feno transforma o palco em uma paisagem viva. Mais do que elemento cenográfico, o material instaura uma experiência sensorial imediata. Cada passo dos intérpretes produz sons, deslocamentos e rastros. O espaço parece respirar com os corpos. O feno evoca simultaneamente a roça, a colheita e o abandono, criando uma superfície que oscila entre a fertilidade e a decomposição. Sua coloração seca dialoga diretamente com a árvore morta e com a terra vermelha do Cerrado, compondo uma paleta visual marcada pelo desgaste e pela permanência.

Há ainda uma dimensão ritualística nessa escolha. Espalhado pelo palco como um manto, o feno sugere um espaço preparado para o luto. Ao longo da apresentação, ele se move, acumula-se, dispersa-se e registra a passagem do tempo. O espaço inicial jamais é o mesmo ao final. A transformação da matéria acompanha a própria trajetória dramática da obra.

Em um dos momentos mais impactantes do espetáculo, cruzeiros são fincados sobre blocos de feno, formando um cemitério que ocupa progressivamente o espaço cênico. A imagem alcança um raro poder simbólico. Sem recorrer ao realismo, a cena convoca a memória dos milhares de mortos da pandemia e das inúmeras vidas transformadas em estatística. Não há monumentalidade. Há repetição. E justamente nessa repetição reside sua força. Cada cruz parece carregar uma história interrompida, transformando o palco em território de luto coletivo. O resultado é uma composição visual que oscila entre a denúncia histórica e o rito de despedida.

Outro aspecto decisivo da encenação é a disposição espacial do oratório e da árvore, posicionados em extremos opostos do palco. Essa escolha cria um eixo visual que organiza toda a percepção do espectador. De um lado, o oratório concentra a dimensão da fé institucionalizada, dos rituais religiosos e da tradição católica popular. Do outro, a árvore remete às cosmologias ligadas à terra, à ancestralidade e aos ciclos da natureza. Entre esses dois polos, os atores e atrizes atravessam continuamente o espaço, transformando seus deslocamentos em gestos carregados de significado.

Essa arquitetura simbólica produz uma imagem profundamente brasileira. O espetáculo aproxima matrizes indígenas, negras e cristãs sem diluir suas diferenças.

Ao contrário, evidencia suas tensões e convivências. O palco torna-se uma verdadeira encruzilhada cultural, espaço onde diferentes modos de compreender a vida, a morte e a memória se encontram.

O desenho de luz de Docini desempenha papel fundamental na construção dessa visualidade. A iluminação não apenas revela a cena, mas produz dramaturgia. Os recortes luminosos transformam corpos e objetos em aparições, intensificando a relação entre presença e ausência. Em diversos momentos, a árvore emerge da escuridão como um fantasma da paisagem brasileira, enquanto os intérpretes parecem atravessar zonas de sombra e claridade que materializam estados emocionais e espirituais. A luz cria profundidades, esculpe volumes e estabelece uma atmosfera que aproxima o espetáculo da dimensão do sonho e da lembrança.

A trilha sonora original de Renato Navarro amplia esse campo sensorial. Som e imagem operam em permanente contaminação. A paisagem sonora oscila entre a tensão dramática e a dimensão ritual, reforçando o caráter imersivo da encenação. Não há hierarquia entre os elementos visuais e sonoros. Tudo participa da construção de uma experiência que se dirige menos à compreensão imediata e mais à percepção.

Os corpos dos intérpretes também são parte fundamental dessa dramaturgia visual. O rigor psicofísico desenvolvido pelo elenco é perceptível em cada gesto. Hercules Morais, Emmanuelle Barcelos, Paulo Victor Gandra, Mariana Brand, Marcelo Villas Boas, Magno Argolo e Thiago Machado não ocupam a cena apenas como intérpretes. Seus corpos tornam-se matéria plástica, capazes de desenhar imagens que surgem e desaparecem continuamente. Há uma qualidade escultórica em seus movimentos, marcada pela repetição, pela contenção e pelo desgaste.

No centro da obra, a trajetória de um pai consumido pela culpa diante da perda da filha encontra nas atuações de Hercules Morais e Emmanuelle Barcelos uma dimensão particularmente comovente. Morais constrói uma presença atravessada pela dor e pela insistência. Seu corpo parece carregar um peso invisível que nunca se dissipa completamente. Já Emmanuelle surge como figura liminar, situada entre presença e ausência, memória e fantasmagoria. Sua atuação opera em registro delicado e preciso, instaurando uma relação de grande intensidade emocional com o espectador.

É nesse encontro que a Folia de Reis emerge como matriz ritual da encenação. Longe de qualquer ilustração folclórica, a tradição popular torna-se dispositivo dramatúrgico que reorganiza as relações entre vida, morte e memória. O desejo impossível de reencontrar a filha uma última vez ganha espessura simbólica por meio desse universo ritual que atravessa toda a obra.

A força de *Republikkk ou Encruzilhada Não É Beco* reside justamente na capacidade de transformar questões históricas e políticas em experiência sensível. O Cerrado investigado pelo Teatro Gueroba encontra ressonância na periferia de São

Paulo. Ambos aparecem como territórios marcados pela resistência diante de processos contínuos de apagamento. Ao abrir a Mostra de Teatro de Heliópolis, o espetáculo estabelece uma ponte entre diferentes paisagens brasileiras e reafirma a potência do teatro como espaço de memória coletiva.

Após os aplausos e o “tempo de pouso”, como diria Alexandre Mate, o que permanece não é uma única imagem, mas um conjunto de visões que continuam reverberando na memória do espectador. A árvore seca sendo regada, o cemitério de cruzes sobre o feno, os corpos atravessando a encruzilhada entre o oratório e a paisagem do Cerrado constituem imagens de rara potência poética. Entre o luto e a esperança, Hercules Moraes constrói uma encenação que transforma a cena em território de escuta e reinvenção, convocando o público a olhar para um Brasil ferido, mas ainda capaz de fazer brotar novas formas de existência.



Weslei Barba

Republikkk ou Encruzilhada Não é Beco: Entre Violências Coloniais, Artes e Lutas Políticas Coletivas, por Ana Beatriz Pestana Gomes

Antes da análise, algumas ponderações

Junto às suas análises, a queridíssima Ana Beatriz, enviou o seguinte texto, aqui apresentado na íntegra em razão de tratar-se de um documento significativo.

Primeiramente, gostaria de pedir licença e agradecer pelo convite para acompanhar e escrever sobre os espetáculos da 7ª Mostra de Teatro de Heliópolis: A Periferia em Cena. Agradeço especialmente ao querido amigo e inspirador pesquisador teatral Alexandre Mate, que fez a ponte para este encontro, a Dalma Régia, a Miguel Rocha e a toda a comunidade da Companhia de Teatro Heliópolis, aos artistas, grupos e a todas as pessoas que tornaram possível essa experiência. Peço licença também para compartilhar algumas das reflexões que

esses encontros fizeram vibrar em mim. Acompanhei quase todas as obras, com exceção de *Teimar Até que Brote*, do Coletivo Corpo Aberto, cuja apresentação não pude assistir. Pela proposta que conheci, o trabalho dialoga diretamente com questões presentes na Mostra ao abordar a organização de agricultoras urbanas, a criação de uma horta comunitária e a persistência necessária para transformar uma terra considerada “condenada a não dar nada”. Espero poder conhecer o espetáculo em outra oportunidade.

Acabava de chegar do Peru, ainda reverberando as trocas de um encontro comunitário de formação teatral no sul andino, que havia reunido artistas de diferentes regiões do Peru, do México e do Brasil. Chegava, portanto, a Heliópolis trazendo comigo experiências e perguntas que atravessam minha trajetória como artista, diretora teatral e investigadora das artes cênicas, das relações entre teatro, territórios, comunidades, lutas políticas e diferentes formas de organização social e criação coletiva no Brasil, Peru, Índia e outros territórios não hegemônicos. Nesse sentido, algumas questões acompanham a minha trajetória: como o teatro pode contribuir para refletir sobre culturas, histórias, saberes ancestrais, opressões sociais e a existência? Como diferentes comunidades elaboram suas experiências por meio das linguagens artísticas? Como as artes da cena podem se somar às lutas políticas dos Brasis, da América Latina e do mundo, fortalecendo memórias, territórios, culturas e distintas formas de existir e de se organizar comunitariamente? E como nutrir o teatro comunitário, como espaço de encontro e trocas para pensar coletivamente sobre a vida em sua potência e complexidade?

Uma mostra de teatro é, antes de tudo, uma possibilidade de encontro. Artistas encontram espectadores, diferentes linguagens, histórias individuais encontram memórias coletivas. Durante alguns dias, pessoas que talvez nunca se encontrassem em outras circunstâncias compartilham um mesmo espaço para assistir, escutar, rir, estranhar, emocionar-se e pensar. Foi nesse movimento que participei da 7ª Mostra de Teatro de Heliópolis. E foi também nesse movimento que comecei a perceber uma série de aproximações entre trabalhos muito diferentes. Não encontrei uma única forma de fazer teatro, nem uma única ideia de periferia, comunidade ou território. Encontrei justamente o contrário: uma multiplicidade de experiências, linguagens, histórias, corpos, memórias e perspectivas.

Falar em teatralidades, no plural, significa reconhecer que não existe uma única maneira de produzir presença, narrar uma história ou estabelecer uma relação com quem assiste. O teatro nasce da palavra, do corpo, da música, da dança, da oralidade, do humor, da memória, da denúncia, da fabulação ou da participação. Na Mostra, essas possibilidades apareceram nos corpos, nas sonoridades, nos objetos simbólicos, nos modos de ocupar o espaço, nas relações construídas com o público, nas inspirações de tradições culturais afro-brasileiras e indígenas, em linguagens contemporâneas, de dramaturgias elaboradas colaborativamente, e em experimentações teatrais diversas formas de narrar histórias em cena.

Ao pensar sobre o conceito de “teatralidades periféricas” nos deparamos com territórios, histórias, populações, identidades, desigualdades históricas e diversas maneiras de organização, produção cultural, criação, sociabilidade, memória e produção de conhecimento. Nesse sentido, diversas perguntas atravessaram a Mostra: como se constroem as narrativas sobre um território? Que memórias, histórias e experiências ganham forma na cena? Como diferentes corpos e perspectivas se encontram no espaço teatral? O que se transforma quando os próprios sujeitos de um território participam da construção de suas narrativas? E que novas possibilidades de olhar para esses territórios podem surgir a partir do teatro?

Análise da obra em destaque:

A obra começa pedindo licença. Antes de contar uma história, os artistas realizam uma "chegança" inspirada nos saberes culturais da Folia de Reis e de tradições populares ancestrais: cantando, dançando, recitando versos e convocando o público a atravessar junto aquele espaço. O estandarte abre o caminho, alguém da plateia é convidado a carregá-lo, e o cortejo transforma a entrada no espetáculo em uma experiência compartilhada. A cena começa, assim, como encontro, mas também como rito: é preciso pedir licença ao espaço, às pessoas, às histórias e talvez também às memórias de pessoas que já fizeram a "passagem", que serão evocadas ao longo da narrativa.

Em *Republikkk ou Encruzilhada Não é Beco*, idealizado pelo REC Instituto, a teatralidade nasce da convivência entre festa, resistência e luto, celebração e violência, memória e esquecimento. A obra constrói sua dramaturgia a partir de uma sucessão de histórias, imagens simbólicas, músicas, objetos e referências às culturas tradicionais indígenas e afro-brasileiras, articuladas às manifestações como a Folia de Reis, o cordel e o boi. Esses elementos se encontram na cena para produzir diferentes formas de presença, memória e relação com a vida, a morte, opressões sociais e lutas políticas e tornam-se caminhos para elaborar uma narrativa marcada pela violência, mas também pela capacidade de reinvenção e luta daqueles que permanecem.

A obra se movimenta entre diferentes temporalidades e camadas da história política e cultural brasileira. O tambor, a rabeca, o triângulo, a sanfona, os sons produzidos pelos pés e pelo próprio corpo constroem uma dramaturgia em que a musicalidade conduz a narrativa, cria atmosferas, convoca o público e produz passagens entre diferentes estados da cena, onde a morte é ritualizada, cantada, dançada e atravessada por diferentes formas de espiritualidade.

É nesse campo que a palavra república, presente no título, ganha uma dimensão crítica. Que república é essa? Devemos rir do que chamamos de república? A encruzilhada anunciada pela obra não parece indicar simplesmente um lugar de escolha entre caminhos. É o próprio lugar onde esses caminhos se cruzam: vida e morte, passado, presente e futuro, violência e resistência, fé e dúvida, memória e apagamento.

A figura do pai expressa essas tensões: homem do campo, de mãos rachadas, cava a terra enquanto reflete: o que está vivo? A pergunta poderia ser dirigida à filha morta, àquele homem, à terra que parece seca, ao país ou a nós mesmos. Ao cavar uma cova, ele não está apenas enterrando alguém, está revolvendo memórias de vida e da história de um país atravessado por diversas violências históricas. A terra e a palha nunca são apenas cenário. Ela é lugar de nascimento, sepultamento, trabalho, violência e possibilidade. É terra seca, terra queimada, terra que precisa ser regada, é território físico e também território de memória.

A história da menina amplia essa dimensão. Sua morte remete à experiência concreta de milhares de pessoas que morreram durante a pandemia da Covid-19 em todo o território brasileiro e especialmente a violência vivida pelos povos indígenas no território Amazônico durante o governo de extrema direita que "desgovernava" o Brasil.

A obra não transforma essa referência em reconstituição histórica, o acontecimento retorna por meio da fantasia, da música e da memória simbólica de uma criança. A menina canta os mortos, conta histórias e expressa o amanhã que não chegou, o futuro interrompido, a vida que poderia ter sido. A pandemia aparece também nos corpos dos coveiros, vestidos de branco, evocando aqueles que trabalharam nos sepultamentos durante os períodos mais críticos da pandemia, quando milhares de mortes aconteceram pela desigualdade, pelo abandono e pela violência.

A pergunta deixa de ser apenas quem morreu de Covid-19. Passa a ser: quem são os mortos que uma sociedade consegue enxergar? A fome, a seca, o suicídio, a morte de bebês, aqueles que são enterrados sem identificação. “Quem leva a flor para quem não tem nome?” A pergunta atravessa a cena como uma espécie de ferida aberta. Existem mortos conhecidos, aqueles cujos nomes são registrados, fotografados, lembrados. E existem aqueles cuja morte parece acontecer também no momento em que desaparecem da memória pública. Nesse sentido, a menina não representa apenas uma morte individual. Sua presença permite que outras mortes sejam cantadas e transforma-se em memória coletiva e a obra encontra uma política muito forte: a disputa pela memória dos mortos.

Mas *Republikkk* não permanece na denúncia. Sua estratégia é mais complexa. A morte é constantemente atravessada pela festa. Os corpos dançam diante dela. Os instrumentos continuam tocando. O cortejo retorna. A música interrompe o silêncio. O humor aparece. O boi dança. A criança brinca. A alegria não elimina a dor, mas cria uma maneira de atravessá-la.

Há, nas culturas tradicionais indígenas e afro-brasileiras, diferentes modos de estabelecer relações entre vida, morte, ancestralidade, celebração e continuidade. A presença de elementos indígenas e afro-brasileiros produz uma cena atravessada por diferentes cosmologias e formas de compreender a relação entre vida, morte e ancestralidade. O espetáculo dialoga com esse campo de sentidos ao fazer da festa uma forma de atravessar a morte. A celebração não aparece como negação do luto, mas como possibilidade de relação com aquilo que permanece depois da perda, a alegria transcende a negação do sofrimento e se posiciona como estratégia de sobrevivência e resistência.

A cena do boi e do homem aproxima o ritual da morte de uma possibilidade de retorno, de transformação e continuidade e parece perguntar se a morte pode ser compreendida apenas como fim ou se pode ser pensada como passagem, transformação, memória e continuidade. A morte expressa-se simbolicamente como a encenação de si mesma e permite ser transformada em memória.

A presença da árvore gueroba, capaz de nascer novamente depois da queimada, aparece como uma metáfora da luta e da persistência de algo que insiste em nascer mesmo depois da destruição. E a árvore precisa ser regada, a terra precisa ser trabalhada e a vida exige cuidado. Essa imagem encontra eco na própria história da menina. O pai conta que, depois da morte da mãe, uma árvore seca nasceu no lugar em que ela foi enterrada. A menina passa a regá-la todos os dias: aquilo que

queremos ver nascer precisa ser cuidado antes de existir. A árvore pode ser lida como país, como território, como memória ou como os muitos Brasis que ainda estão por ser construídos. Ela também pode ser entendida como uma imagem do próprio teatro: uma prática que insiste em permanecer viva em meio às condições adversas, que precisa ser regada continuamente e que pode nascer justamente dos lugares onde parecia não haver mais possibilidade de vida.

Pergunta-se “o que está vivo?” Está vivo aquele que respira? Aquele que permanece depois da morte de alguém? Aquele que consegue imaginar um futuro? Aquele que ainda consegue brincar? Aquele que continua plantando depois de enterrar seus mortos? O espetáculo não oferece uma resposta única. Os espectadores são interrogados se estão vivos ou mortos? O espectador é convocado a pensar sobre as diferentes formas de estar vivo e também sobre aquilo que pode produzir uma espécie de morte em vida. Há mortes físicas, mas há também mortes provocadas pela fome, pela ausência de perspectivas, pelo abandono, pela violência e pela impossibilidade de imaginar o amanhã. E há uma outra morte, ainda mais silenciosa: aquela que acontece quando um sujeito deixa de ser reconhecido como sujeito.

Nesse ponto, a obra se aproxima de uma reflexão sobre os Brasis. A república apresentada em cena é uma república construída sobre contradições profundas, na qual diferentes formas de violência atravessam a história e permanecem produzindo efeitos no presente. A imagem da morte da menina durante a pandemia se conecta, assim, a uma história mais longa de vidas consideradas sacrificáveis.

Quando a menina retorna para conversar com o pai, a relação entre os dois já não é apenas a relação entre um vivo e uma morta. Ela aparece como uma presença que continua produzindo efeitos sobre aquele que ficou. A menina está morta, mas parece mais viva do que o próprio pai, que permanece preso à culpa e à impossibilidade de aceitar sua partida. Ela lhe diz que ele ainda tem o que plantar. Regar a roça. Cuidar da terra. Continuar vivendo. Não como esquecimento, mas como continuidade daquilo que os mortos não puderam realizar. O momento final, em que a menina dança com alegria, é significativo porque não transforma sua morte em um fim. A personagem pode partir. A folia a acompanha. A música a conduz. Sua dança produz uma imagem de libertação que não apaga a violência que a levou até ali. A alegria aparece novamente como força política e desafia a lógica segundo a qual a opressão deve produzir apenas silêncio e dança diante da morte, canta diante da perda e transforma o luto em encontro e a morte retorna à dimensão da celebração.

Assim, entre a árvore seca e a gueroba que volta a nascer, entre a morte e a dança, entre o ar que falta e o tambor que chama o povo a acordar, *Republikkk ou Encruzilhada Não é Beco* constrói sua reflexão sobre um país atravessado pela violência colonial que ao longo da história se apresenta de diferentes maneiras e que constantemente luta contra o que tenta oprimir os seus povos, saberes culturas e sua terra. A encruzilhada talvez seja esse lugar: onde a violência existe, as memórias permanecem, as contradições não desaparecem e a vida coletiva insiste em brotar

colorida e vibrante. É preciso regá-la. É preciso cantá-la. É preciso dançá-la. É preciso continuar lutando com alegria para que ela eternamente nasça e renasça novamente.



Weslei Barba

Teimar Até que Brote: Obra de Encantos e Encantarias de Lutas pelo Direito aos Plantios, por Alexandre Mate

Eles não sabem que o sonho/ É uma constante da vida
Tão concreta e definida/ Como outra coisa qualquer
Como esta pedra cinzenta,/ Em que me deito e descanso,
Como este ribeiro manso/ Em serenos sobressaltos
[...]
Eles não sabem nem sonham,/ Que o sonho comanda a vida,
E que sempre que um homem sonha/ O mundo pula e avança
Como bola colorida/ Entre as mãos de uma criança.

Manuel Freire e António Gedeão (*Pedra Filosofal*).

Peço licenças às mulheres da luta e suas/nossas ancestrais, filhas ou não de Nanã para apresentar uma leitura da obra em destaque que, emocionadamente, tematiza a luta de mulheres agricultoras, de certa localidade, da Zona Leste da cidade de São Paulo.

Determinado tipo de homem (formado a partir de uma educação sexista e liberal) tem medo das mulheres. Mulheres acovardadas à sua classe de origem, assim como os homens medrosos pela ideologia de classe, odeiam outras mulheres. A luta das mulheres, ao longo da história para existir e serem respeitadas, têm sido absolutamente constante. Determinado tipo de ser (quase) humano detesta e quer submeter outros, sobretudo as mulheres à sua tutela e a seu serviço. A história da humanidade, descartando as guerras, é repleta de enfrentamentos das mulheres. Em todas as espécies de seres vivos, normalmente, as fêmeas enfrentam,

destemidamente, quem quer que seja para defender sua prole.

De uns tempos para cá, principalmente a partir de determinadas e significativas vitórias, em distintas áreas da vida social, metodologias historiográficas (história oral, história das mentalidades, nova história...) a força, presença e luta das mulheres vêm sendo escrita, sobretudo pelas mulheres. Historiadoras, sociólogas, autoras de ficção, cineastas têm buscado contar a trajetória das mulheres ou ações a ela concernentes. Cecília Meirelles, Clarice Lispector, Maria Odila Leite da Silva Dias, Lilia Moritz Schwarcz, Margareth Rago, Emília Viotti, Leda Maria Martins, Erika Hilton, Marielle Franco... de modos distintos, e por intermédio de algumas de suas obras e lutas, adentram no universo feminino.

Teimar Até que Brote foi o nome alegórico, repleto de poesia, com o qual um grupo de mulheres batizou sua obra coletiva e absolutamente feminina, cujo nascimento ocorreu por meio da criação de um documentário *Terras da Leste* (disponível em <https://youtu.be/rX3qhMJqQqg>), produzido durante o período pandêmico, decorrente da Covid-19. A partir do primeiro material, o Coletivo Corpo Aberto, transformou e fez medrar, a partir da obra original, uma “filha” teatralista, épica, híbrida e experimental a coligir o teatro, a dança e a narrativa visual.

Em tese, a obra desenvolve-se por meio de um recorte temático a “lanhar” e a avançar contra todas as proibições (sobretudo aquelas das misoginias plantadas por todos os tipos de “pastores”, em conluio com quem quer e gosta do poder, mas odeia gente e sobretudo as mulheres submetidas ao seu enfraquecido, entretanto, perverso pátrio-poder!). Além do recorte temático, as vozes a narrar, dançar e a interpretar, individual e coletivamente, com função protagônica, é a das mulheres.

Com direção geral de Verônica Avellar, a estruturação estética (ou forma resultante do processo de criação) se instaura por meio de um conjunto de marcas de cuidados com as mulheres-personagens da cena. De modo semelhante àquele das tradições populares, há um tapete de lona a proteger os pés dançantes das atrizes, vestidas por figurino composto a partir de distintas tonalidades de verde. Na condição de alegoria, as atrizes iniciam o espetáculo na condição de terreno/corpo empedrado, pelas mãos de trabalho, de luta e de afeto, de outras mulheres metamorfoseiam-se planta a partir de favas imensas. De tal invasão, luta e ocupação brota a vida, e algumas das cenas (com ênfase àquelas gravadas) têm uma beleza fascinante e comovedoras. Vez ou outra, na tela, há um conjunto de vozes femininas que comenta a ocupação daquele terreno tido e condenado como improdutivo.

No espetáculo-viagem e relato documental de um processo de transformação, a trilha sonora ou composição sonora é fascinante!

Em tese, na peça gráfica de divulgação do espetáculo figura o seguinte texto:

Teimar Até que Brote se inspira na organização das agricultoras urbanas periféricas da Zona Leste e mergulha no desafiador e poético processo de criação de uma horta comunitária na localidade citada. A peça evoca as vozes que revelam a imensa teimosia e o sonho coletivo necessários para transformar um terreno “condenado a num dá nada”, repleto de lixo, pedras e cercado pela lógica urbana. Narrando a jornada, desde a árdua remoção de pedras até a espera pelo brotar, a peça celebra a resistência do fazer vingar a vida em

“terra desenganada”, mostrando como a terra não só muda as pessoas como também representa um ato profundo de fincar raízes de esperança e possibilidades em meio à disputa por espaço na periferia.

Parte significativa dos partidários e seguidores das estéticas hegemônicas (sobretudo do drama e suas intersubjetividades) acredita na estética da classe dominante, mas não “entendem” as obras ligadas ao épico periférico. Evidentemente, a discórdia é sobretudo de natureza ideológico-classista, uma vez que os temas, as vozes da cena e as invencionices do processo de criação existem e se caracterizam em manifestação cabal de tal caminho e tal caminho a coligar as lutas e dificuldades reais também nos processos estéticos. Aliás, tal tipo de gente, convenientemente, esquece que antes de existir o “teatro”, já existia e continuou a existir a representação popular, desenvolvida principalmente em espaços públicos abertos e híbridos, a ser produzido e apresentado em logradouros muito distantes daqueles tidos como centrais.

Mesmo com um tule, na boca de cena, destinado à projeção da narrativa de imagens, impressiona o brilho nos olhos das atrizes. Aquelas trabalhadoras da cena sabem o que representam e os motivos pelos quais estão em cena.

Trata-se de uma obra-manifesto apresentada por um coro de mulheres a mesclar a objetividade do teatro, cujo tema decorre de uma experiência real de luta à subjetividade da dança, em suas justa/sobreposições simbólicas. Não bastasse tudo isso, a objetividade e a subjetividade se juntam e se encontram com a entrada da sanfoneira e cantora Jéssica Nunes, que faz nascer a obra-rito. No novo movimento estético, o tule é deslocado para trás e se transforma o palco em um terreiro no qual se dança forró, come-se mexirica e bebe-se cachaça (trazidas pelo elenco). Obras épico-teatralistas e populares promovem tais encontros e possibilidades.

Em ritmo de “extrospectividade” da cena e da vida, no segundo dia de apresentação na 7ª edição da Mostra de Teatro de Heliópolis: a Periferia em Cena (16 de agosto de 2026), foi convidada e a representar o GAU (Grupo de Agricultoras Urbanas) a simpaticíssima Kelly Cristina Aragão Guedes que relatou algumas particularidades sobre o grupo de mulheres, de que ela faz parte, e nos ensinou, a partir das cascas das mexericas comidas (que foram distribuídas pelo elenco ao público), o processo para se fazer uma composteira. De outro modo, a partir daquele momento, de distintos modos, somos cúmplices do ato e possibilidade de transformação da terra e da vida.

Trata-se de uma obra suave e forte, consistente e sutil, panfletária e poética... a arrebatam algumas de nossas impressões mais convictas, Sim, o espaço representacional é também um território propício às “plantações”, tanto as reais como as estético-metafóricas. Lindo e comovente trabalho cênico.

A ficha técnica do espetáculo é formada pelos seguintes nomes: dramaturgia: Rafael Cristiano; direção e cenografia: Veronica Avellar; elenco: Danielle Rocha, Isa Souza, Jennifer Soares, Patrícia Bruschini, Thamara Almeida e Veronica Avellar; composição musical de trilhas mecânicas: Rafael Vícole; composições de canções:

Jéssica Nunes; preparação corporal: Daniele Laetano; figurinos: Laís da Lama; musicista e cantora: Jéssica Nunes (sanfona); iluminação: Tomate Saraiva; vídeo mapping: Leonardo Souza; orientação de pesquisa: Mulheres do GAU; assessoria de imprensa: Nossa Senhora da Pauta; mídias sociais: Tuane Júlia; arte gráfica: Carlos Bertuo; produção geral: Danielle Rocha; produção executiva: Patrícia Bruschini e Tuane Júlia.



Weslei Barba

Encantarias e Escritas dos Territórios da Leste, por Simone Carleto Fontes.

Papiro era o nome dado a um arbusto do Egito de cuja entrecasca se fazia papel, e foi o principal suporte da escrita na Antiguidade, na região do Mediterrâneo, onde a maior parte dos livros e registros diversos era constituído por rolos de papiro. Na Vila Jacuí, Zona Leste da cidade de São Paulo, há a Rua Papiro do Egito, na qual se inscreve uma história que teve toda a atenção e acolhimento do Coletivo Corpo Aberto: a história de transformação do território pelo coletivo Mulheres do GAU (Grupo de Agricultura Urbana), fundado em 2014 por migrantes nordestinas, que se tornou responsável pelo plantio, cultivo, colheita e manejo agroflorestal no Viveiro Escola União de Vila Nova. A iniciativa apoia a geração de renda, o resgate da alimentação saudável e a educação ambiental em escolas, além de promover cafés, almoços e oficinas de aproveitamento total de alimentos orgânicos. Em uma área de 2 mil metros quadrados, que inclui horta, estufa, cozinha e salas de trabalho, as líderes do GAU plantam PANCs, frutas e temperos. Dessa aproximação nasceu o espetáculo *Teimar até que Brote*.

Fundado em São Paulo, o coletivo Corpo Aberto desenvolve uma pesquisa que articula dança, política e ancestralidade. Seu trabalho se volta especialmente para corpos periféricos e práticas de escuta e cuidado com o território, consolidando uma trajetória marcada por criações sensíveis e assumidamente engajadas com a transformação dos territórios.

O espetáculo *Teimar até que Brote* encena a força transformadora dessas agricultoras urbanas, com direção de Veronica Avellar e dramaturgia de Rafael Cristiano. Inspirados nessa forma de organização periféricas, mergulham no desafiador e poético processo de criação de uma horta comunitária, ecoando as vozes que revelam a imensa teimosia e o sonho coletivo necessários para transformar um terreno "condenado a num dá nada", repleto de lixo, pedras e cercado pela lógica urbana. Narrando a jornada desde a árdua remoção de pedras até a espera pelo brotar, a peça celebra a resistência de fazer vingar a vida em "terra desenganada", mostrando como a terra não só muda as pessoas, mas também representa um ato profundo de fincar raízes de esperança e possibilidade em meio à disputa por espaço na periferia.

A dramaturgia parte de uma pergunta simples e poderosa: por onde se começa uma horta comunitária? A partir dessa provocação, a cena se constrói com relatos, vivências e fabulações que atravessam o cotidiano das agricultoras da periferia. A obra trata do plantio real e de suas simbologias sociais, afirmando-se como um manifesto dançado sobre pertencimento, ancestralidade e ocupação dos espaços urbanos.

Com mais de uma década de atuação, esse coletivo de agricultoras urbanas da Zona Leste de São Paulo se tornou referência nacional ao transformar terrenos antes abandonados em hortas agroecológicas e espaços de educação popular. A iniciativa articula saberes tradicionais, práticas de permacultura e ação comunitária, fortalecendo o protagonismo feminino e inspirando movimentos sociais e artísticos em diferentes regiões do país.

No palco, as atrizes e a própria diretora compartilham histórias enraizadas em territórios marcados por pedras, trilhos e resíduos. Lugares que são historicamente negligenciados, mas que se revelam férteis em potência coletiva.

Teimar até que Brote nasce também de um processo contínuo de pesquisa do Grupo, intitulado Encantarias da Leste, que investiga as relações entre corpo, território e fabulações de mulheres periféricas. A coreografia é um manifesto cênico sobre pertencimento, cuidado e resistência nos territórios urbanos. O elenco, composto por Danielle Rocha, Jennifer Soares, Patrícia Bruschini, Thamara Almeida e Veronica Avellar, traz movimentos, palavras e ações que transformam também o palco em terra, água, fogo e ar, no qual vemos as encantarias da arte e da presença revolverem a terra simbólica do ambiente. Evocam esses seres encantados na relação de cura e fortalecimento, com cantos, danças, máscaras e o poder do olhar. O caminhar é certo, marcado, compassado e dialoga com a semeadura. Do rebentar da semente ao broto, as identidades expressas pelos pés de mulheres que insistem em brotar, que teimam viver em meio às adversidades, a violência, a intolerância e a fome. Por que a comida que deve estar no prato alimentando as famílias está indo para o lixo?

A preparação corporal é de Daniele Laetano e a composição sonora é feita por Rafael Vícole. Ambas dialogam em ritmo e ambientação do espaço cênico, que envolve chão e sonho, luta e força, conjuntamente com a iluminação de Tomate Saraiva e o vídeo mapping de Leonardo Souza. Desde o início, o público se depara com as transparências e as tonalidades terrosas, assim como a menção à água fluindo continuamente e a luz iluminando o terreno. Os figurinos de Laís da Lama são também fluidos, dialogam com as encantarias e os elementos da natureza, trazendo leveza, movimento e integrando as intérpretes aos movimentos necessários a fazer tudo que está em cena confluir para a história e para envolver o público. A cenografia de Verônica Avellar (também diretora e atriz bailarina no espetáculo) se destaca por sua organicidade ao tema e às interpretações, trazendo vagens secas compridas com sementes como elementos cênicos que assumem diversas funcionalidades e compõem imagens belíssimas com os corpos e composições das atrizes bailarinas, além da sonoridade que produzem. O espetáculo tem ainda como colaboradoras Isa Souza e Keitthy Liz e a musicista Jéssica Nunes, que toca sanfona em uma parte muito especial do espetáculo, na qual o tecido se torna tenda para um forró, o público se irmana à cena com a partilha de mexericas e uma prática de compostagem, quando Kelly Cristina Aragão Guedes, uma das agricultoras integrantes das Mulheres do GAU entra em cena e compartilha a história do movimento, transformando o espetáculo em uma experiência viva, entrelaçando narrativa e memória, repletas de sentido e emoção encarnada na ligação com as questões sociais. Assim o Coletivo Corpo Aberto reescreve histórias do território, em conjunto com as escritas vivas que decorrem da teimosia de mulheres com gana de mover as impossibilidades e torná-las realidade para si e para o mundo.

A montagem também dialoga diretamente com a experiência audiovisual do coletivo durante a pandemia, quando realizou o filme *Terras da Leste*, disponível em <https://youtu.be/rX3qhMJqQgg>. O filme tem música e trilha sonora do músico capoeirista e pesquisador Mestre Moreira Expressão e participação das mulheres agricultoras: Aldinéia Pereira da Silva, Bruna Marques Cardoso Alves Pereira, Conceição Brito Lisboa, Elaine Cristina de Jesus Rodrigues, Kelly Cristina Aragão Guedes, Vilma Martins de Oliveira, Maria de Fátima Caselli, Maria Helena Caroba da Silva, Horta da Vovó Jo, Joelma Marcelino Dos Santos, Dona Severina, Horta da Dona Sebastiana, Sebastiana Helena De Farias, Ester Magalhães.



Weslei Barba

O Auto do Negrinho: Um (en)Canto de Devoção a Toda Gente, Fora ou Dentro das Margens, por Alexandre Mate

Minha obra toda badala assim: Brasileiros, chegou a hora de realizar o Brasil.

Mário de Andrade (carta a Manuel Bandeira, 1924).

Em tese, as narrativas originárias decorrentes das formas populares de cultura, despreocupam-se com as autorias ou em colocar seus nomes nelas. Tais manifestações, em permanente processo de resignificação e reinvenção, fundamentalmente, vislumbram passar por meio de suas cocriações saberes, ensinamentos, modos de se safar das injustiças, tentar apresentar atitudes legítimas... Desse modo, tantos os olhares, como as criações populares, pode-se afirmar, tem um dos olhos plasmados no presente, em direção ao futuro e que o outro não se desprega do passado. Além de atender a uma necessidade individual ou coletiva, as criações artísticas têm, e nos melhores dos sentidos, de ser úteis para sua comunidade do presente, sem descuidar-se daquelas do futuro. Em tal rito de passagem, além dos saberes acumulados e exemplares, se passam também os estratagemas e as lutas desenvolvidas para superação de incontáveis dificuldades que tiveram de ser superadas para sobreviver a partir de nossas ancestralidades. Por isso gente velha gosta – essencialmente – de contar histórias. Por isso, gente velha e também artistas se caracterizam em porteiros e porteiras de paisagens distintas e distantes, por intermédio das quais é possível acessar nossas memórias coletivas, despidas das sempre tendenciosas morais dos grupos ou classes dominantes da vez.

A partir das formas populares de cultura, e sempre que o acesso é possível, acessam-se nossas origens e memórias sociais. Por tal perspectiva, com certeza, lembrar de nosso passado, repleto de distintos tipos de pessoas e personagens,

figuras e tipos, de sujeitos reais ou inventados, de seres vizinhos ou míticos... significa somar nossas existências àsquelas de quem veio antes e dedicar-lhes nossos reconhecimentos e atenção. Portanto, trata-se de retomar ensinamentos de mestres e de mestras, cuja função primordial é não nos deixar esquecer ou nos afastar de nossas encantarias do passado.

Acessar o passado pelas interpretações de pessoas velhas (salve às nossas avós/ avôs, tias, vizinhas...) caracteriza-se, sobretudo, em procedimentos de ressignificação. Significa “rir dos reis que não são reis”, ver que o rei está nu, debochar dos exércitos de algozes, estontear com nossa capacidade jocosa, de expor publicamente aquilo que gente do mal quer escondido...

Pode-se, e é recomendável, chegar-se aos ancestrais, muitos e muitas das quais, em seus tempos, aproximaram-se, também, aos seus. Continuidades em resistências! Nessa medida, e por intermédio de tal procedimento, é possível safar-se das ideologias perversas dos grupos e classes dominantes, que tentam, permanentemente, esvaziar e coisificar as pessoas para impor o que lhes interessa. Aderir à tradição, pode significar, também, ampliar as percepções, os caminhar, os desconfiar. Muitos ruminar e antropofagias são apreendidos nos trilhares atentos ao passado.

Nas manifestações da cultura erudita (do latim *erudere*, que significa “desengrossar”) são impostos modelos rígidos que, na condição de paradigmas, têm de ser reproduzidos ideológica e tecnicamente. Desse modo, como na confeitaria, tudo tem de se colar ao que existe e foi preparado em logradouros muito distantes daqui. A imitação tem de ser religiosamente reproduzida, servilmente. As formas populares de cultura são antropofágicas, irreverentes e têm a mania de trazer tudo para o seu presente.

Em *O Auto do Negrinho*, narrativa de um moleque escravizado, cuja origem parece ter sido o Rio Grande do Sul, ou por lá inicialmente aparecido/divulgado. Os integrantes do Teatro Terreiro Encantado (SP), tomam a narrativa original recontada por Klévisson Viana, a partir da tradição do cordel. Além do cordel, o nome do espetáculo apresenta a palavra auto, que se caracteriza em gênero medieval cuja característica fundamental – e como acontece na obra em destaque, e na forma de boneco manipulado – Nossa Senhora vem interceder e advogar por alguém em estado de aflição e de absoluta necessidade.

Os autos são formas híbridas, absolutamente adaptadas às culturas populares. Em Portugal, Gil Vicente escreveu autos maravilhosos; no Brasil, possivelmente, o mais conhecido dos autos teatrais é o antológico *O Auto da Compadecida*; em São Paulo, o magistral Luís Alberto de Abreu, também devotado às formas populares de cultura, escreveu inúmeros autos, dentre os quais *Auto da Paixão e da Alegria*, *Auto do Migrante*.

A narrativa original apresenta a trajetória de um Negrinho escravizado (personagem alegórica) submetido a um conjunto de sevícias. Em uma disputa, que

fora obrigado a participar, o Negrinho perde. Como castigo, depois de surrar-lhe, o Patrão o joga em um formigueiro para que seja devorado pelas formigas. Nossa Senhora intervém, mas não consegue salvá-lo. Entretanto, a Santa concede-lhe o destino e condição de estrela, que a partir daquele instante iluminará o caminho de toda a gente necessitada, sobretudo com relação a encontrar alguma coisa que esteja perdida (ou em estado de desesperança).

De posse desse material, e de uma imensa tradição brincante, os artistas do Teatro Terreiro Encantado, com direção do sempre surpreendente Cleydson Catarina, reconstrõem o mito com uso de musicalidade popular, distintos tipos de bonecos (com ênfase ao mamulengo) e desenhos cênicos, quase todo o tempo apresentados por intermédio de danças populares brasileiras, reinventadas pelos artistas brincantes a formar aquele coletivo.

O espetáculo, depois do cortejo inicial e de pedir licença a distintas figuras e entidades artístico-religiosas, sobretudo de África, inicia-se com uma cantoria em que se apresenta alguns dos passos e acontecimentos a estruturar a obra. Em todo o espetáculo, há um narrador, que apresenta a fábula e que, em distintos momentos, vive o Negrinho que, depois da morte, pastoreará os caminhos das gentes necessitadas.

Os bonecos, de acordo com a informação no programa, criados por Cleydson Catarina, Rager Luan e Uberê Guelé seguem os padrões e biotipos da gente negra, cuja confecção, absolutamente singular, sobretudo com o uso de materiais naturais (como a cabaça, por exemplo) permite perceber o ato de devoção em sua criação. Todas as personagens-boneco são negras, assim como o elenco. Distintos tipos de bonecos e de manipulação retomam e ajudam a reconstituir a fábula cordelizada.

O quarteto apresenta a narrativa do Negrinho, retomado de modo simbólico e a alertar quanto aos perigos, superados, mas absolutamente retomados na vida contemporânea. Há um lindo momento em que são lembradas as pessoas negras assassinadas pelas forças (individuais, grupais e mundiais) a exterminar a vida.

O espetáculo foi apresentado no CCA Heliópolis (Centro para Crianças e Adolescentes, em uma quadra de esportes, absolutamente protegida e quase blindada por folhas de zinco. Tal proposição arquitetônica, impediu que se pudesse ouvir a narrativa, em muitos momentos. Entretanto, pelo caráter lúdico e mágico da obra, sobretudo as crianças menores se permitiram viajar com o espetáculo.

Naquela tarde de terça-feira, por intermédio da 7ª edição da Mostra de Teatro Heliópolis: A Periferia em Cena, exatamente no dia 18 de agosto de 2026, em um determinado – e central – ponto da comunidade de Heliópolis, o fenômeno emocional ocorreu, sobretudo para aquelas crianças menores, tão apartadas a acessar o teatro, o contato com os mais velhos (normalmente os mais velhos ficam em seus Estados de

origem e não migram com os filhos e filhas), o contato mais cotidiano com suas mães que têm de trabalhar muito.

O ato, canto de devoção batizado *O Auto do Negrinho* fincou raízes nos corações e existências de quem se permitiu o aprofundamento.

A ficha técnica do espetáculo é composta pelos seguintes nomes: direção: Cleydson Catarina; cordel: Klévisson Viana; elenco: Cleydson Catarina (ator e bonequeiro), Rager Luan (músico, ator e bonequeiro), Rafael Fazion (músico) e Uberê Guelé (ator e bonequeiro); produção: Ju Dias.



Weslei Barba

***A Voz que Queima o Coro do Tambor Pede Licença*, por José Carneiro**

A tradição oral é repleta de representações que manifestam, ilustram e sintetizam pensamentos ligados à natureza, ao trabalho, aos desejos, medos e até preconceitos de um povo. Pensar essas tradições, sobretudo orais, é abrir caminho para interpretar os sentidos que elas empregam, polimorficamente. A lenda do Negrinho do Pastoreio compõe esse cenário ao apresentar um menino negro escravizado do Sul do país, mais precisamente no Rio Grande do Sul, que, em suas distintas versões, mantém sua essência, ou seja: um castigo imposto pelo senhor escravagista ao indefeso menino e sua salvação por parte de Nossa Senhora. O menino que perambula pelo imaginário e pelas matas rio-grandenses ainda apoia aqueles e aquelas que perdem algo e que – ao acenderem uma vela perto de um formigueiro, local onde foi deixado pelo escravagista para sofrer ao ter seu corpo comido –, podem alcançar a graça desejada.

A montagem do grupo Teatro Terreiro Encantado, intitulada *O Auto do Negrinho*, é inspirada no cordel *Negrinho do Pastoreio*, de Klévisson Viana. É constituída por meio de uma linguagem híbrida, com um tratamento dramático no que diz respeito à interação das personagens e aos acontecimentos; épica ao se dirigir ao público e se deslocar do drama central, que é a própria fabulação, e fazer associações, a partir da mesma trama, com elementos factuais socio-históricos da realidade passada e presente, popular-ritualista ao abarcar as poéticas de manifestações tradicionais religiosas.

O espetáculo é conduzido sobretudo pela manipulação de bonecos e máscaras que desenrolam a história. Os fantoches escancaram a crueza de sua artesanaria, ao dispor sem verniz os materiais usados para sua confecção, destacando a cabaça que torna a cabeça de Negrinho, as fibras vegetais, palhas trançadas, que remetem ao ambiente rural, que se caracteriza no cenário da história. Para o público composto por crianças e jovens, é o ponto maior de curiosidade, alegria, medo e atenção.

As falas, que, na apresentação, sofreram intercorrências da propagação do som e seu eco, dificuldades típicas do teatro feito na rua ou em espaços tidos como alternativos, o que foi o caso na quadra do CCA Heliópolis, seguem a musicalidade e as rimas do cordel, visto que o espetáculo se inspira no trabalho de Klévisson Viana. Nesse sentido, um dos pontos altos do espetáculo, que amarra o todo, é o trabalho com as musicalidades das Congadas, manifestação que celebra a coroação de reis e rainhas negros, em estados como Goiás, Minas Gerais, Pernambuco e São Paulo, entre outros.

O catolicismo popular, que tantas vezes aparece a partir de códigos das tradições, linguagens, crenças, cores, texturas e ritmos afro-brasileiros, como nas Congadas, é quem evoca a tradição do Negrinho e, desde o início, propõe cânticos com o pequeno cortejo dos quatro atores que caminha para ocupar a cena e fazer dos espaços do Centro para Crianças e Adolescentes um organismo vivo que não fixa o olhar em uma só direção.

O Grupo, reforçando seu teatro ritualístico, propondo seu canto de devoção, pede licença às Irmandades do Rosário dos Pretos e a diferentes divindades, proclama em música que São Benedito é Preto e pergunta: "Oi, que casa é essa que eu acabei de chegar?", o que, em uma mostra que tem como premissa a periferia em cena, demonstra que se territorializar é caminho para pensar as desigualdades e injustiças além da identidade e do pertencimento.

A narrativa reconhece como a história de Negrinho, um menino que é tratado sem nome e referenciado pela cor da sua pele, pode ser aproximada da experiência da juventude negra no Brasil, vítimas de uma violência sistemática; ou das crianças no Congo e na Palestina, também citadas. Desse modo, a infância permeia o espetáculo e pede que se "alumeie os caminhos aonde as crianças vão".

O espetáculo tem sua força nas imagens construídas, entremeadas pela musicalidade popular e no diálogo com o público ao pensar a imagem mítica do Negrinho do Pastoreio, desdobrando-a em outras situações da dimensão social. Escancara como diferentes fabulações – sejam elas consequências de histórias

concretas ou não, a depender da documentação ou das crenças – da nossa sociedade são efeitos da brutalidade e ajudam a contar um sistema de valores de uma sociedade, como também abrem caminhos para pensar o mundo que se transforma, mas ainda preserva suas práticas de violência e dominação. Faz isso de maneira cativante, para que o envolvimento com o espetáculo produza a sensibilidade necessária para se ater às perversidades da realidade à nossa volta.



Weslei Barba

O Auto do Negrinho: Entre Memória, Ritual, História e (re)Existência, por Ana Beatriz Pestana Gomes

Em *O Auto do Negrinho*, do Teatro Terreiro Encantado, a história do Negrinho do Pastoreio encontra o território de Heliópolis para ser recontada a partir de uma perspectiva crítica às opressões coloniais históricas e profundamente vinculada aos saberes, culturas e tradições populares brasileiras. Inspirado no cordel *Negrinho do Pastoreio*, de Klévisson Viana, e dirigido por Cleydson Catarina, o espetáculo realizado no Centro para Crianças e Adolescentes de Heliópolis transforma o espaço em terreiro de encontro: um lugar onde crianças, artistas, música, dança, bonecos, cantos e histórias se atravessam.

Desde o início, a cena se constrói como convite. Os atores descem, entram no espaço cantando, dançando e tocando tambores, aproximando-se das crianças, apertando suas mãos, pedindo licença e convocando-as a participar. Antes mesmo de a história ser narrada, estabelece-se uma relação. O teatro não se coloca diante da comunidade, mas procura estar com ela e a relação entre arte, território, infância e comunidade ganha uma dimensão que transcende a representação.

O espetáculo se estrutura a partir de uma teatralidade que reconhece a força das manifestações populares: o levantamento do estandarte, a cantoria, o cordel, a musicalidade, as danças, os figurinos, os objetos simbólicos, os bonecos e os modos de manipulá-los e estabelecer relação com eles e com o público. A cena se constrói como um território onde se questiona o que a história não conta, ou conta sob perspectivas colonialistas opressoras.

É nesse movimento que a trajetória do Negrinho deixa de ser apenas a narrativa de uma criança escravizada no Sul do Brasil e passa a ser uma chave para pensar a violência colonial que atravessa o presente. A herança africana é deslocada para antes da escravização: o negro que chega ao Brasil não começa sua história no cativeiro. Há uma ancestralidade, saberes, culturas, memórias e histórias que precedem a violência colonial e que sobrevivem a ela.

A própria construção dos bonecos participa dessa operação dramatúrgica. O Negrinho, confeccionado em cabaça, convive com bonecos gigantes e multi expressivos, criando uma visualidade que desloca constantemente as fronteiras entre ator, objeto e personagem. Os manipuladores ora se relacionam diretamente com os bonecos, ora se afastam deles para interpretá-los à distância; em outros momentos, seus próprios corpos tornam-se extensão das figuras que manipulam. O boneco pode estar nas mãos do ator, no chão, diante dele ou integrado ao seu corpo, gerando um jogo cênico vibrante com diferentes possibilidades de narrar histórias em cena, o que encanta as crianças e espectadores de diferentes idades.

É inspiradora a relação entre os artistas e os elementos da cena. O cavalo, por exemplo, não é apenas um objeto que representa o animal: a fisicalidade dos atores e a manipulação conferem à relação entre o Negrinho e o cavalo uma dimensão corporal visceral entre ritmo, dança e jogo. Os passos, os gestos e as músicas são incorporados à linguagem teatral sem perder a referência às tradições populares, conferindo uma cena de grande vitalidade, marcada por mudanças de ritmo e por uma musicalidade que conduz a narrativa.

A festa e a celebração, nesse sentido, fortalecem a luta contra as opressões históricas e pelos direitos dos povos indígenas e afro-brasileiros. Um momento significativo acontece quando o boneco do Negrinho se quebra. As crianças observam atentamente e expressam tristeza e o ator interrompe a ação e abre um espaço de reflexão sobre as violências historicamente dirigidas contra pessoas negras, indígenas e outros grupos socialmente oprimidos. O objeto que se rompe torna-se, assim, metáfora dos que foram e continuam sendo violentados.

A chuva de balas também produz uma dessas rupturas. O inesperado, o lúdico e a tradição de distribuir doces ao público convivem com a consciência de que a festa, nas culturas populares, também pode ser espaço de resistência. O doce que chega às crianças não é apenas um recurso de interação: inscreve-se em uma dramaturgia em que brincar, celebrar e compartilhar podem ser formas de enfrentar uma história marcada pela violência. As cantigas populares cumprem papel semelhante. Quando a cena convoca versos conhecidos, as referências compartilhadas criam uma memória

coletiva que aproxima a narrativa do público. A música expressa transmissão de conhecimentos e é por meio dela, dos corpos, dos objetos e da oralidade que uma história de opressão encontra espaço para ser recontada.

Nesse sentido, *O Auto do Negrinho* parece perguntar: quem conta a história do Brasil e a partir de onde essa história é contada? Ao recuperar corporalidades, musicalidades e expressividades afro-brasileiras e afro-indígenas, o espetáculo desloca o centro da narrativa e propõe pensar criticamente sobre os Brasis, e o teatro torna-se espaço de disputa de memória.

No encerramento, essa dimensão se amplia. A morte do Negrinho deixa de estar restrita ao universo da história e passa a evocar outras mortes produzidas pela violência histórica e contemporânea. A homenagem a pessoas que sofreram e morreram em contextos de violência, entre elas a senadora do Rio de Janeiro, Marielle Franco, brutalmente assassinada em 2018, estabelece uma ponte direta entre as narrativas coloniais e o presente. O Negrinho passa a representar não apenas uma criança vítima da escravização, mas uma metáfora para tantos corpos negros, indígenas e oprimidos atingidos pela violência estrutural brasileira.

E a narrativa escolhe o encantamento do Negrinho, ele não desaparece, não morre: sua história permanece sendo contada. A música, os tambores, a dança e as cantigas retomam o seu pulso, o ritual de abertura encontra o ritual de encerramento e a celebração abre novas possibilidades de existência. A roda se fecha, mas não a história. Entre a memória da violência e a força da celebração, o Teatro Terreiro Encantado constrói uma cena em que narrar o passado significa também olhar para o presente, e imaginar que outras histórias, outros corpos e outras formas de vida ainda podem sobreviver, resistir e se encantar. Assim, o *Auto do Negrinho* faz do espaço teatral um "terreiro encantado", um lugar onde histórias conhecidas podem ser revisitadas, interrogadas e recontadas.



Weslei Barba

Festa na Roça: Um Espetáculo Vibrante e Sofisticadamente Popular, por
Alexandre Mate

A alegria é a prova dos nove
E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra é onde o Sol é mais limpo
E Mangueira é onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro
[...]
Um poeta desfolha a bandeira
E eu me sinto melhor colorido
Pego um jato, viajo, arrebento
Com o roteiro do sexto sentido
Voz do morro, pilão de concreto
Tropicália, bananas ao vento
Ê, bumba-yê-yê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê
É a mesma dança, meu boi

Gilberto Gil e Torquato Neto (*Geleia Geral*).

Temos um imenso trabalho documental e, também, conceitual a realizar com relação às manifestações populares de cultura, sobretudo aquelas concernentes às formas representacionais. Em boa parte das vezes, mesmo para quem tem alguma consciência e respeito aos/as artistas populares, muito por confiabilidade em determinados sujeitos (especialistas), e tendo em vista a lacunaridade de estudos e conhecimentos documentais de experiências significativas, acaba-se por repetir generalidades apresentadas por tais sujeitos, espcializados na manutenção das lutas de classe. Tanto com relação aos detratores do popular, como com relação a supostos conhecedores/conhecedoras de assuntos conexos, determinadas afirmações tão somente ampliam e legitimam as estereotípias quanto às formas populares.

Nesse sentido, e com relação às observações aqui apresentadas, encontra-se normalizada (e quase normatizada) um conjunto articulado de afirmações genéricas

sobre o imenso e desconhecido campo compreendido pelas produções populares no Brasil. Lemos e ouvimos, por exemplo, “apresentamos uma comédia”, “a nossa farsa é uma obra....” etc. Tais e generalizantes designações parecem ser suficientes para apresentar a criação de distintas obras, mas há – ao longo da história da humanidade, e desde o século II, antes da nossa era – uma variedade infinda de tratamentos a requalificar os gêneros cômicos. Ainda que neste texto, não seja o canal “correto” a apresentar os nomes de alguns dos inúmeros gêneros “derivativos da comédia”, correr o risco é preciso....

Infintos são os gêneros jocosos (de *jocus*, correspondendo a jogo), obras teatralistas cuja prática pressupõe as trocas relacionais em processo, e a partir de distintas possibilidades improvisacionais com tratamentos cômicos diferenciados. Dentre tantas outras, podem ser citadas: as burletas (algumas geniais criadas por Arthur Azevedo); teatro de comédia musical/ revistas de ano/ teatro de revista/ revista (que se caracterizou no primeiro fenômeno de público no Brasil); as operetas burlescas; as zarzuelas; as pochades; as óperas joco-sérias (como Antônio José da Silva nomeia algumas de suas obras); as comédias de costumes; as comédias sertanejas; os entremezes; os esquetes; as farsas trágicas (como Qorpo Santo nomeou algumas de suas obras, muito antes do teatro da absurdidade), os mystérios, as mágicas ou as *feéries*; as farsas; as sátiras; os sainetes; os entremezes; o teatro de variedades/ teatro ligeiro/; ópera-cordel... Enfim, trata-se, mesmo, de um universo a ser conhecido e a ser retirado do “lodo do esquecimento”.

Quanto ao excelente e vibrante, *Festa na Roça*, criado e apresentado pelo Coletivo Piracema (São Paulo), pode ser pertinente desenvolver algumas observações. Apresentado como uma comédia (e é, também), no belo programa da 7ª edição da Mostra de Teatro Heliópolis: A Periferia em Cena o espetáculo se estrutura a partir de um conjunto de expedientes cômico conviviais. Penso, pela junção de expedientes a materializar a obra que *Festa na Roça* poderia ser apresentada como: “revista cômico-regional de rua”, comédia regional; “comédia circense regional”... De outro modo, quando fazemos um esforço para nomear o que fazemos, a partir de distintas tradições, louvamos, também, a quem veio antes de nós!

Em tese, a obra se inicia, por meio de certo tipo de cortejo, com um sanfoneiro e uma comadre (nome derivado do francês *comère*, do teatro de revista), renomeado mestre ou mestra de cerimônia, depois apenas MC. A comadre, com verve cômica fantástica, costura a obra, liga seus quadros, brinca e relaciona-se com o público. Portanto, trata-se de uma personagem inserida em uma tradição popular, em que a mulher tinha um papel fundamental para o desenvolvimento de distintas manifestações populares.

A obra é composta e articulada por distintos quadros: circenses, com malabarismo, acrobacia; número de passarela, que corresponde às relações entre artistas e público, e ocorre quando alguém do elenco vai até a área de público e relaciona-se mais intimamente; em esquetes cômicos, como: “caçar o frango”, que foi pego pela simpatíssima Socorro, uma das funcionárias da instituição onde a obra foi

apresentada; “o salto da onça”; “onde deixei minha carcinha”, esquete que aparece várias vezes no espetáculo até o mistério do sumiço se esclarecer: no escuro, a calcinha foi confundida com filtro de coar café (que foi, algumas vezes, oferecido ao público); danças dramáticas brasileiras (catira, quadrilha). A acompanhar todo o espetáculo, uma trilha musical (pemitam assim me referir, se não for este o caso), tendo em vista o repertório e os instrumentos, absolutamente regional e caipira. Uma delícia essencial!

O conjunto criador do espetáculo, além de excelentes brincantes (e mestres e mestras em trocas relacionais), têm a porosidade absolutamente necessária das obras apresentadas em espaços públicos abertos.

Na síntese da obra o Coletivo Piracema promete (e cumpre!):

Na vida do interior, uma boa prosa acompanhada de um cafezinho fresco é irresistível. No palco, uma grande celebração acontece: o encontro entre velhos amigos que se juntam para brincar, jogar conversa fora e é claro, se divertirem juntos! O público não fica de fora da festança, não! São muito bem recebidos com músicas típicas ao vivo, como se estivessem na sala da nossa casa, para se divertirem e desfrutarem das tradições interioranas e caipiras.

A promessa é absolutamente cumprida. O conjunto criador é excepcional e, mesmo com algumas diferenças, tem uma cumplicidade admirável. As crianças e os adultos a assistir o espetáculo, no espaço aberto da CCA PAM (Centro para Crianças e Adolescentes), localizada na rua Jovens do Sol), outro dos corações da Comunidade de Heliópolis, vibravam e se entregaram absoluta e organicamente ao espetáculo. Obra e relação a emocionar arrepiadamente... até mesmo aos mais arredios, que durante a apresentação do espetáculo, foram se “soltando” e se permitindo viver aquela experiência de alegria. Vivência absolutamente essencial!

Para finalizar, e a agradecer poder ter vivido tão lindo momento, confesso-lhes que depois de assistir ao espetáculo (e já havia assistido a outras montagem da Cia. Pé de Cana), adoraria morar em Piracema e poder conviver com sujeitos artistas tão especiais...

A ficha técnica do espetáculo é composta pelos seguintes nomes: direção: Coletivo Piracema; cenografia e figurinos: Silmara Delariva; direção musical: Franco Garcia; elenco: Bruno Peruzzi, Danieli Maimoni, Denis Menezes, Franco Garcia, Hugo Delariva, Junior Taz, Katina Sousa, Rafael Magrim e Suelen Zacharias; trilha sonora: Franco Garcia e Rafael Magrim; composição musical “Chegança”: Hugo Delariva e Franco Garcia; registro fotográfico: Adriano Scanhuela, Diego Delariva e Vinicius Mena; produção: Cia. Pé de Cana e MB Circo.



Weslei Barba

A Festa na Roça Também Anima as Comunidades Urbanas da Paulicéia, por Flávio Melo

Como que em nota de destaque faço menção, ao trabalho de resistência e mobilização realizado pela Companhia de Teatro Heliópolis — grupo que desde o ano 2000 desponta na difusão do teatro periférico e comunitário da cidade de São Paulo —, agora, na realização da 7ª edição da Mostra de Teatro – A Periferia em Cena que consolida as periferias da cidade como polos legítimos de efervescência cultural, evidenciando a fome e a sede por arte em que se encontra a população que está, para além da margem do capital, também à margem de políticas públicas para a cultura. Esta Mostra, do modo como vejo, escancara a força do teatro coletivo, cômico, crítico como parte de um movimento de denúncia e de resistência.

Sua proposição formal, periférica, uma vez que é pensada e realizada por um coletivo que nasce e existe dentro da comunidade de Heliópolis, adentra vielas e equipamentos coletivos para se fazer existir, para promover festividade coletiva e popular. A Mostra nesse sentido, apura e condensa suas ações ainda mais ao proporcionar que grupos teatrais, de outras periferias, interioranas, sejam agentes correalizadores desta festa. Refiro-me à apresentação do espetáculo *Festa na Roça* do Circo Coletivo Piracema, de Piracicaba, realizada no CCA PAM (Centro para Crianças e Adolescentes PAM), no dia 19/08/2026, às 14h30.

No coração da maior favela de São Paulo, o premiado grupo de Piracema desenvolve seu espetáculo popular festivo, circense e paródico. Seu conjunto criador parte da justificativa popular de prostrar e tomar um cafezinho com as(os) vizinhas(os), para anunciar aquele que seria, do ponto de vista da dramaturgia, o argumento central e farsesco, o sumiço da calcinha da palhaça Ripa (Suelen Zacharias). Em meio à distribuição de café para o público adulto, o forró e a “promessa” de mais comidas tipicamente caipiras preenchem a cena até que a canja de galinha seja suspensa, porque o frango escapou. Um delicioso quiproquó. Neste momento, a tradicional corrida para pegar o frango, acontecimento costumeiro na roça, é parodiada pelo

Grupo com uma espécie de pega-pega que acontece em meio ao público. Momento de grande entusiasmo por parte das espectadoras que torcem para o frango conseguir escapar.

Em vários momentos do espetáculo, a encenação conta com a participação de pessoas do público que, como nas festividades populares descritas por Mikhail Bakhtin em seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais* (2010), promove a união de tais grupos distintos na mesma manifestação. Em meio aos quiproquós, acontece ainda a quadrilha junina parodiada com elementos de dança e cenas teatrais, sempre atravessados pela palhaça Ripa, que quer cancelar a festa porque não encontra a sua “carcinha”. Como no saber popular de vendedores ambulantes, o Coletivo repete a fórmula circular dos deflagradores estratégicos, ou seja, serve café em momentos de conexão com o desaparecimento da calcinha. Em meio às confusões surge a onça, deflagradora dos números circenses acrobáticos.

Sempre em tom paródico, onça e domador fazem uma festa com o público até conduzirem ao casamento que revela, após a última rodada de café, o paradeiro da calcinha da Ripa, utilizada como coador para servir o café distribuído durante todo o espetáculo. O que começou com festa, não podia terminar diferente, animação e música boa, compondo um clima de pertencimento, simplicidade, alegria, riso, prazer que compõem uma sensação de liberdade. Liberdade sensorial, que nos remonta aos espaços abertos da roça, fogueiras, quadrilhas etc. Liberdade transgressora de uma realidade cercada e cerceada pelo capitalismo, simbolizado pelo concreto que tenta impedir que a festa na roça aconteça. Mas ali, naquele momento, a utopia venceu, a resistência perseverou e nós, adultos, crianças, artistas e moradores, vivemos uma linda e verdadeira festa que foi/é/são (em detrimento de tudo que enfrentam) as comunidades populares, as favelas brasileiras.

A direção coletiva do Piracema não me parece interessada em oferecer ao público uma representação estabilizada de uma cultura caipira estilizada, ou disposta a “lacrar” (para usar uma terminologia do momento), em defesa de determinada tradição. Ao contrário disso, no espetáculo em questão, a festa é construída pelo encontro, pela teatralidade, pela oralidade, pela sofisticada simplicidade, pela música ao vivo — conduzida pela direção musical de Franco Garcia e pela trilha criada com Rafael Magrim —, pelos figurinos e pela cenografia de Silmara Delariva, pelos corpos em estado de brincadeira e, sobretudo, pela permanente disposição de transformar qualquer convenção em matéria de jogo, em festa. Tarefa que ficou a cargo das atrizes, Danieli Maimoni, Katina Sousa e Suelen Zacharias e dos atores, Bruno Peruzzi, Denis Menezes, Hugo Delariva, Junior Taz.

A ideia de espetáculo transcende diante de nossos olhos, transformando-se em festejo popular no qual o seu conjunto criador (atores e atrizes) se conecta com espaços ritualísticos para ultrapassar os limites formais de um teatro esquadrinhado e nos apresentar o que as culturas brasileiras têm de mais significativo, a criatividade e a capacidade de misturar-se.

Há, nesse procedimento, algo que me parece decisivo para pensar a comicidade

popular: não se ri necessariamente *contra* aquilo que se conhece, mas porque se conhece bem o bastante para perceber suas fissuras, seus excessos e suas possibilidades de inversão. Entre o casamento que não consegue sustentar sua solenidade, o domador cuja autoridade se torna ridícula e a festa caipira que se recusa a permanecer como imagem fixa de si mesma, *Festa na Roça* faz da paródia um expediente de reorganização. E é talvez nessa “nova ordem” de coisas — alegre, compartilhada e provisória — que o espetáculo encontra sua maior força: a possibilidade de transformar formas conhecidas em acontecimento, retirando-as por alguns instantes do lugar em que a tradição costuma guardá-las para devolvê-las ao corpo, ao jogo e ao riso, ao encontro.

No escopo das teorias teatrais, penso que o fazer cômico se encontra fundado no deslocamento, na itinerância e na capacidade de estabelecer relações com diferentes públicos e territórios. Não se trata apenas de uma comicidade que acontece na rua, mas de uma prática que carrega consigo procedimentos de trânsito: recolhe histórias, tipos, gestos, sotaques, músicas, imagens e modos de rir encontrados ao longo do caminho, reorganizando-os conforme cada situação de encontro, o que configura uma “comicidade tropeira”.

Vida longa ao Coletivo Piracema. Desejo que realizem muitas festas nas roças, praças, favelas, e outras periferias urbanas e rurais deste Brasil.



Weslei Barba

Uma Roda no Meio da Cidade: Festa, Coletividade e Resistência, por Ana Beatriz Pestana Gomes

Em *Festa na Roça*, do Coletivo Piracema, a festa é anunciada desde o primeiro instante. A apresentação acontece no Centro para Crianças e Adolescentes (CCA) em Heliópolis, lugar que é parte da experiência e a “roça” imaginada se instaura dentro da cidade. Os artistas esperam os amigos que ainda não chegaram, conversam com o público, propõem jogos e adivinhações. O café circula entre os espectadores. Aos poucos, os instrumentos entram em cena, a música cresce, os palhaços convocam

todos para a celebração. E, quando parece que finalmente chegou a hora, alguma coisa acontece para impedir que a festa comece.

A promessa do acontecimento é repetida, adiada, interrompida, desorganizada e novamente convocada. Os amigos que não chegam, a música, os jogos, os malabares, a quadrilha, a galinha fugitiva, a cobra, a chuva, a calcinha perdida e o casamento parecem conspirar contra a festa, que não precisa começar para que já estejamos dentro dela.

Desde os primeiros minutos, as crianças são chamadas a participar, responder, rir, adivinhar e dançar. O público deixa de ser apenas aquele que assiste e passa a integrar aquilo que está sendo construído. Os jogos de malabares, as trocas de claves e a quadrilha criam uma espécie de gramática da convivência. Quando algo sai do controle, e quase tudo parece sair do controle, o erro não interrompe a festa. Ele se transforma em riso. A falha vira jogo, o acidente vira acontecimento, o improviso vira possibilidade.

O circo se inspira nas festas populares, particularmente nas festas juninas, os números transformam-se em troca coletiva. A quadrilha expressa-se como uma pulsação que reorganiza o caos. O espetáculo parece afirmar que não é preciso que tudo funcione para que seja possível estar junto, em coletividade. O café sintetiza bem essa operação. Ele aparece como gesto de hospitalidade, atravessando a fronteira entre representação e cotidiano. Oferecer café é convidar alguém para entrar, dizer: sente-se, fique, vamos conversar. Mas a hospitalidade rapidamente se converte em absurdo. A calcinha perdida teria sido utilizada como filtro para preparar o café que todos tomaram. O acolhimento vira estranhamento e riso, a intimidade transforma-se em experiência coletiva.

A mesma dramaturgia do descontrole atravessa a galinha que foge, a chuva que molha os espectadores, a cobra, a onça Golias que não quer fazer seu número, a morte que não é exatamente morte e a ressurreição interrompida por uma *selfie*. Tudo pode dar errado. E, ainda assim, a festa continua. Essa insistência tem uma força particular. Há algo profundamente humano em continuar celebrando quando as coisas não obedecem ao planejado. A festa expressa a força da alegria contra o fracasso permanente das coisas.

A festa começa a dialogar simbolicamente com questionamentos presentes nas grandes cidades: quantas vezes, numa metrópole, estamos juntos sem estarmos verdadeiramente juntos? Quantas pessoas atravessam diariamente a mesma cidade sem compartilhar uma palavra, um olhar, uma brincadeira? Quantos corpos se cruzam nos transportes, nas ruas, nos trabalhos, nas escolas, nos mercados, nos condomínios, sem que esses encontros se transformem em experiência comum? A cidade contemporânea parece nos empurrar constantemente para o isolamento. Cada um com sua pressa, sua tela, seu trajeto, sua preocupação, sua sobrevivência. O outro aparece muitas vezes como obstáculo à passagem, como desconhecido, como ameaça ou simplesmente como alguém que não vemos. Nesse contexto, inventar uma situação festiva é também inventar uma brecha na correria do dia a dia. Durante o espetáculo, ninguém consegue permanecer completamente sozinho. Alguém oferece

café, pede ajuda, chama para dançar e brincar, os malabares precisam do outro para que a troca aconteça, a quadrilha precisa da coletividade, o riso precisa de uma comunidade para existir. O espetáculo expressa uma resistência simbólica ao individualismo sistêmico: um espaço em que a experiência deixa de ser apenas individual para se tornar compartilhada. Um lugar se transforma quando outras formas de estar nele se tornam possíveis.

Durante essa experiência circense e teatral abre-se novos espaços de convivência, jogo e celebração e cria-se coletivamente um pequeno território comum, em que a comunidade não é representada e sim cria-se, ainda que provisoriamente, uma situação comunitária. E talvez seja possível pensar a “roça” não apenas como representação de um lugar distante, mas como uma sociabilidade que a cidade contemporânea corre o risco de perder: a possibilidade de sentar, conversar, trocar, comer, brincar, dançar e estar junto sem nenhuma finalidade produtiva. Nesse sentido, experienciar coletividades pode ser também uma forma de resistência ao capitalismo. Não porque uma festa, sozinha, possa romper com suas estruturas, mas porque produzir experiências comuns significa interromper, ainda que provisoriamente, uma lógica social baseada na competição, no desempenho, na produtividade e na individualização da vida. O capitalismo não organiza apenas a produção de mercadorias, ele também atravessa nossos modos de viver, ocupar o tempo, circular pela cidade e nos relacionarmos uns com os outros. Cada vez mais, somos convocados a administrar individualmente nossas vidas: nosso tempo, nosso trabalho, nosso sucesso, nosso consumo, nosso corpo, nossa própria sobrevivência. Contra isso, há algo radicalmente simples em fazer alguma coisa juntos sem que o objetivo seja produzir uma mercadoria: brincar, rir, dançar, beber café, errar, jogar, dentre outras atividades coletivas. Essas ações podem parecer pequenas, mas talvez seja justamente nas pequenas coisas que se possa experimentar outra organização da vida. Experienciar a coletividade é, nesse sentido, também exercitar a possibilidade de imaginar uma vida que não esteja inteiramente submetida à lógica da competição e da mercadoria.

Não se trata de romantizar a comunidade nem de afirmar que todo encontro coletivo é automaticamente emancipador. Toda coletividade também pode produzir conflitos, exclusões e hierarquias. Mas há uma dimensão política incontornável no simples gesto de construir espaços onde o outro apareça como companheiro de experiência. É talvez aí que *Festa na Roça* encontre uma força política que não está propriamente em seu discurso e sim na experiência. A peça não denuncia diretamente o capitalismo, mas constrói experiências em que a experiência individual é constantemente atravessada pela experiência dos outros. E isso, em uma sociedade que tantas vezes nos ensina a viver separados, não é pouco. A galinha foge. A onça morre e ressuscita. A calcinha desaparece. O café é servido. O casamento acontece. O padre improvisa. A música retorna. A quadrilha continua. Tudo parece estar caótico e fora de controle, ainda assim, há uma roda coletiva.

Talvez seja essa a pequena utopia de *Festa na Roça*: diante de uma cidade que tantas vezes nos quer sozinhos: inventar situações em que estar junto volte a ser uma

experiência de alegria, de pertencimento e de vida compartilhada. Assim, na insistência em criar, no meio da cidade, pequenos lugares onde a vida possa ser experimentada em comum, luta-se, ainda que em pequena escala, provisoriamente e poeticamente, contra tudo aquilo que transforma a vida em experiência individual, competitiva e mercantilizada.



Weslei Barba

***O Circo da Lona Preta: Um Espetáculo-imã de Comicidade Eletrizante*, por Alexandre Mate**

Gostava só de lixeiros crianças e árvores
Arrastava na rua por uma corda uma estrela suja.
Vinha pingando oceano!
Todo estragado de azul.

Manoel de Barros (O Palhaço).

Consta do programa da 7ª edição da Mostra de Teatro Heliópolis: a Periferia em Cena o seguinte destaque:

O Circo da Lona Preta é um espetáculo inspirado na tradição circense. Os palhaços Rabiola e Chico Remela reconstroem, de forma divertida, os símbolos do picadeiro, atualizando e dando novo vigor às clássicas cenas do circo tradicional e mambembe, nas picadilhas do imaginário periférico.

Basicamente, começar com destaque ao texto escrito pela excepcional dupla Carozzi (formada pelos irmãos Sergio e Joel), caracteriza-se na possibilidade concreta de imprimir a este texto uma camada polifônica, palavra cujo sentido compreende a junção de várias vozes. Portanto, a escrita que aqui será desenvolvida concorda com o texto escrito e com a apresentação, cujo andamento e resultado foi e têm manifestada espetacularidade.

A obra, absolutamente centrífuga, concebida e apresentada por dois artistas que conhecem seu ofício começou com dois atores-palhaços e terminou com mais de noventa pessoas em cena, as crianças incorporaram-se à cena e viveram, em plenitude aquela experiência sócio-estética.

O espetáculo foi apresentado no CCA Lago (Centro para Crianças e Adolescentes), situado na rua Flor do Pinhal, em um dos corações da Comunidade de Heliópolis. Onde há crianças, estou certo, o coração se expande. Em uma quadra coberta, mais de setenta crianças, acredito que entre 7 e 10 anos de idade. Retomando a metáfora do coração, pode-se afirmar, o viço e maravilha encantatória da dupla, a partir de arquetípicos números circenses, se transformou em um imenso coro de gargalhadas e alegria.

A dupla, fundamentada na trajetória contrastada de dois palhaços, que podem ser inseridos na categoria de Branco e Augusto (um erra todo o tempo e o outro tenta corrigi-lo, permanentemente, mas sem conseguir), promove um estado de alegria emocionante. Muitas gargalhadas. No embate entre os dois palhaços, evidentemente, o público torce pelo palhaço Rabiola (Sergio Carozzi), que faz o Augusto.

Estruturalmente, a dupla toma uma série de reprises circenses tradicionais, mas com um ou outro afinamento mais contemporâneo. Muitas pantomimas, quiprocós e escatologias (mais maneiras tendo em vista o público ser essencialmente infantil), como uma calcinha “borrada”, que é atirada no público e promove um verdadeiro delírio, cusparadas, assim como algumas expressões mais ambíguas, porque onde há crianças, em tese, há também adultos a acompanhá-las. Em um ou dois quadros, a partir de uma tradicional reprise, a dupla se transforma em trio, em razão de Chico Remela enganar Rabiola de que haveria um terceiro alguém entre eles.

O espetáculo termina com um texto dito por Joel Carozzi em que o ator faz um elogio ao circo periférico e à reinvenção da poesia promovida pelos palhaços dos circos tradicionais. Nesse momento não chorei, mas em outros, ao viver a experiência de alegria ao paroxismo e a verve dos dois irmãos, não resisti: chorei diante da beleza e da obra manifesta e potencialmente repleta de dignidade do trabalho lindamente bem desenvolvido.

As crianças invadiram a cena e agarraram-se aos palhaços, não tenho ideia de quanto tempo durou aquele abraço, de reconhecimento, coletivo...

A ficha técnica do espetáculo é composta pelos seguintes nomes: direção: Sergio Carozzi; atuação: Joel Carozzi e Sergio Carozzi, figurinos: Leandro Benites; produção: Cristiane Fernandes.



Weslei Barba

Quem faz o palhaço rir? Circo, território e experiências coletivas, por

Ana Beatriz Pestana Gomes

O *Circo da Lona Preta*, da Trupe Lona Preta, instala seu picadeiro no Centro para Crianças e Adolescentes (CCA) em Heliópolis, São Paulo. Dois palhaços chegam ao picadeiro olhando para quem está diante deles. O jogo começa antes de os artistas anunciarem o que irão fazer. O público é observado, provocado e, pouco a pouco, incorporado à cena. Um dos palhaços comenta: “todo mundo tá lindo. E você, com essa roupa velha? Como vai se apresentar assim para esse público?”. A maçã aparece em seguida. Um palhaço rouba a fruta do outro e começa a comê-la, rapidamente. O outro recupera, o primeiro toma novamente, e a disputa se repete. Um gesto simples transforma-se em perseguição, jogo e disputa pelo objeto. Quem tem a maçã controla a situação. Até perdê-la. A cena apresenta, de maneira cômica, uma das lógicas que atravessam todo o espetáculo: o poder circula, nunca está completamente garantido.

Essa lógica reaparece quando surge o saxofone. Um dos palhaços tenta tocar, mas nenhum som sai. Depois de algumas tentativas, descobrem que há uma cueca suja dentro do instrumento. O objeto é retirado e, finalmente, o saxofone funciona. A cueca dentro do saxofone, a maçã roubada, a fala trocada, a oração feita de maneira errada e os números que não acontecem exatamente como previsto compõem uma dramaturgia em que o erro não é uma falha a ser escondida. Ele é matéria de jogo, o erro torna-se admirável, e a fragilidade é compartilhada publicamente. Essa é uma potencialidade da palhaçaria: o palhaço pode errar publicamente, não saber, ser enganado, perder, cair e ser corrigido, pode ocupar o lugar daquele que não domina completamente a situação e questiona a ideia de que existem corpos autorizados a saber e outros destinados apenas a obedecer.

A dupla trabalha com uma estrutura da palhaçaria: uma personagem parece saber, enquanto o outro não entende, faz errado e precisa ser corrigida. Mas essa hierarquia nunca permanece estável. Quando um diz “Olá, gente amada!”, o outro responde “Olá, gente tarada!”. A palavra errada produz o conflito e, ao mesmo tempo, produz o riso. Quem sabe qual é a palavra correta? Quem pode corrigir? O que acontece quando aquele que ocupa a posição de autoridade também pode ser ridicularizado?

O espetáculo parece responder a essas perguntas por meio da própria cena: aquele que corrige pode ser enganado, o que parece ignorante pode surpreender, o que deveria obedecer pode desobedecer, o que está embaixo pode, de repente, estar por cima. A bufonaria e a palhaçaria permitem, assim, experimentar as relações de poder em estado de jogo. O riso desorganiza, ainda que provisoriamente, aquilo que normalmente aparece como natural e imutável nas sociedades capitalistas e individualistas. A cena da câmera lenta, por exemplo, produz uma suspensão no ritmo habitual da vida. Em uma cidade como São Paulo, marcada pela velocidade dos deslocamentos, pela urgência e pela produtividade, desacelerar pode ser também uma forma de experimentar o tempo de outra maneira. O espetáculo instaura um tempo dedicado ao jogo, à atenção e à convivência, que convive com o ritmo acelerado da cidade. E o jogo, para acontecer, exige o estabelecimento de relação entre as pessoas.

Essa dimensão ganha ainda mais força porque *O Circo da Lona Preta* acontece no Centro para Crianças e Adolescentes (CCA) em Heliópolis, um espaço vibrante, marcado por encontros, relações e experiências cotidianas. O cotidiano do lugar é incorporado à cena. As crianças, já pertencentes àquele espaço, tornam-se também participantes do acontecimento. O picadeiro se constrói nessa relação entre o que já existe e aquilo que a presença dos artistas provoca. O espaço, assim, não funciona apenas como cenário. Ele participa da experiência. O espetáculo se mistura à vida do lugar, produzindo durante alguns instantes uma outra possibilidade de encontro, sem apagar as que já estavam ali. O circo chega a Heliópolis, mas não chega sozinho: encontra um território vivo e passa a fazer parte de sua dinâmica. Isso se evidencia quando os palhaços convidam o público a formar uma espécie de “banda de Heliópolis”. As crianças cantam, respondem, dançam e participam dos números. A plateia deixa de ser receptora e passa a ser parte do acontecimento. Nesse momento, a pergunta do título pode ser deslocada: quem faz o palhaço rir?

O palhaço faz o público rir, mas o público também afeta o palhaço. Sem a resposta da plateia, determinadas piadas não existem, sem o olhar do outro, a provocação não se completa, sem a participação, alguns números não acontecem. Talvez seja justamente essa circulação que permita pensar a dimensão política do espetáculo. Em uma sociedade marcada pelo individualismo, pela competição e pela produtividade, *O Circo da Lona Preta* cria uma experiência em que o jogo só pode existir coletivamente. As crianças cantam juntas, dançam juntas e interferem na cena. Os palhaços dependem delas. O erro pode ser compartilhado. O fracasso pode ser melhor do que o sucesso nas estruturas da sociedade individualista.

Experienciar coletividades pode ser, nesse sentido, uma forma de resistência ao capitalismo. Não porque um espetáculo circense possa, sozinho, transformar as estruturas econômicas da sociedade, mas porque produzir experiências comuns significa criar, ainda que provisoriamente, outras formas de relação. Em uma lógica social que frequentemente nos convoca a pensar a vida como desempenho individual: produzir, competir, acumular, vencer, o circo propõe uma experiência em que ninguém produz sozinho o acontecimento.

Há, portanto, uma pequena política do comum. Não se trata de romantizar a comunidade nem de afirmar que toda coletividade é automaticamente emancipadora. Comunidades também possuem conflitos, hierarquias e exclusões. O espetáculo não elimina essas contradições. Mas cria um espaço em que algumas relações podem ser temporariamente reorganizadas: o poderoso pode virar objeto de riso, o sábio pode parecer ridículo, o ignorante pode surpreender, o público pode interferir e o palhaço pode perder o controle. Nesse sentido, o riso pode ser transgressor, pois rir das hierarquias é também imaginar que elas poderiam não ser tão naturais quanto parecem.

A política do espetáculo não está necessariamente em um discurso explícito sobre desigualdade ou capitalismo. Ela está também no modo como organiza as relações sociais no espaço que ocupa e na experiência coletiva que produz. No final, quando a plateia canta e dança como uma banda de Heliópolis, já não estamos diante de dois artistas isolados realizando números circenses. Existe uma coletividade provisória, uma pequena comunidade produzida pelo jogo, um território reorganizado pelo encontro. E então a pergunta retorna: quem faz o palhaço rir? Talvez a resposta seja: o outro. A criança que participa, o espectador que responde, o parceiro de cena que erra, aquele que aceita a brincadeira, aquele que interrompe o que parecia planejado.

Em meio à velocidade de São Paulo, o circo instaura outra relação com o tempo. Diante da lógica individualista, produz uma experiência compartilhada; diante das hierarquias, abre espaço para que o poder seja invertido, ridicularizado e colocado em jogo. Em Heliópolis, dentro do CCA, o picadeiro torna-se um lugar onde o riso transgressor permite experimentar outras formas de relação e convivência. A Trupe Lona Preta faz da ironia uma ferramenta de resistência e de luta simbólica contra formas de individualização da vida. Ao colocar os corpos em relação, fazer circular o riso e convidar o público a participar da cena, o espetáculo cria pequenas experiências de comunidade. Não se trata de oferecer uma resposta pronta para os conflitos sociais, mas de abrir, por meio do jogo, da desobediência e do riso, a possibilidade de imaginar e experimentar outras maneiras de se estar juntos.



Weslei Barba

Suspiros e Burbujas: As Delicadezas de um Espetáculo Lírico-Popular, por Alexandre Mate

O espetáculo em destaque foi selecionado para participar da 7ª edição da Mostra de Teatro Heliópolis: A Periferia em Cena para ser apresentado no CEU Meninos, cujo prédio encontra-se nos limites dos territórios da Comunidade de Heliópolis e São Caetano do Sul (município que se insere no chamado grande ABCD Paulista), nomeado São João Clímaco. Trata-se de uma região de contrastes. Naquele território, a instituição escolar, administrada pela gestão municipal paulistana, encontra-se o limite da região Sul da capital paulista e a Comunidade de Heliópolis, com mais de 200.000 moradores (de acordo com a UNAS – União dos Moradores de Heliópolis é tida como a maior favela da cidade; e do outro lado, separado pelo rio Tamanduateí, está São Caetano do Sul que se destaca como a cidade com melhor índice de qualidade de vida e desenvolvimento humano da Região Metropolitana. Trata-se, portanto, e a reitar de um território de distintos contrastes.

O espetáculo, “destinado” mais especificamente às crianças menores, foi apresentado para estudantes do sexto ao nono período do Ensino Fundamental. Em razão de eu já ter assistido ao espetáculo em outros festivais de teatro, e tendo em vista sua estrutura e tratamento compositivo, imaginei que a obra poderia não ser muito bem recebida pelos estudantes naquela faixa etária. O espetáculo, apresentado em um grande pátio aberto (e ventava muito no dia), teve dois grupos distintos de público: crianças menores sentaram-se próximas à lona de apresentação e os pré-adolescentes e adolescentes ficaram mais distantes encostados em uma grade de proteção.

Outro detalhe importante, e manifestei tal impressão para o querido casal (Ana Beatriz Pestana e Carlos Vargas, que a meu convite assistiram a todos os espetáculos

da Mostra), das instituições escolares nas quais foram apresentados espetáculos, aquela comunidade escolar, que parecia ser a mais branca também tinha crianças mais velhas.

A apresentação aconteceu no dia 21/08/2026. Havia um vento intenso e bastante frio. O espetáculo da dupla de palhaços: Suspiro e Borbujas, ele do Ceará, ela da Patagônia argentina, conheceram-se em um encontro internacional de palhaços no Rio de Janeiro e por confluências de sentimentos, uniram-se e formaram o duo que, na atualidade parece ter fixado residência em São Vicente, no litoral paulista. Como é do conhecimento de quase toda a gente, artistas populares, durante todo o tempo, têm na deambulação um de seus processos mais singulares.

Do ponto de vista espetacular, a obra tem três momentos ou quadros. No primeiro deles, Suspiro (Felipe Abreu) apresenta algumas reprises circenses de malabarismo e de equilíbrio em rolamento (trabalho com um chapéu coco). O pequeno e lindo Igor, estudante da instituição, foi o assistente do paçlhaço, em um dos números apresentados. Suspiro conseguiu atrair e manter a atenção do público em sua apresentação. O segundo momento, foi da palhaça Borbuja, palavra em espanhol que significa bolha (Romina Sanchez), assistida pela pequena e tímida Luna, estudante da instituição, apresentou seu número com bolhas de sabão. O número teve seu encanto, mas não como já havia visto antes, em razão do vento intenso não ter permitido o estado de flutuação mágico das bolhas. No terceiro e último número, que teve com assistente o encantador Rafael, Borbuja e Suspiro apresentam, sobretudo, o número de malabares com claves.

Fundamentalmente, é intrínseco no espetáculo o modo como a dupla de palhaços conseguiu manter a relação com o público, conquistá-lo e fazê-lo, mesmo com todas as dificuldades (apresentadas) inserir-se na montagem. Ou seja, o fenômeno centrípeto, mais uma vez, funcionou excepcionalmente. De fato, mesmo com características distintas, ambos tiveram muita delicadeza no trato com o público. Aqui e ali, há alguma pantomima, mas, assim como o casal, elas são delicadas. Também em Heliópolis, assim como em São José do Rio Preto e em Piracicaba (loais onde já havia assistido ao espetáculo) a Patagonia e o Ceará conseguiram encantar com seu trabalho.

A ficha técnica do espetáculo foi composta pelos seguintes nomes: direção, cenografia e maquiagem: Laguz Circo; criação e interpretação: Felipe Abreu Pereira e Romina Sanchez; figurinos: Romina Sanchez; cenotecnia: Felipe Abreu Pereira; orientação cênica: João Lima; produção: Romina Sanchez.



Weslei Barba

Sintam-se contemplados!, por Luiz Campos

Sob o lindo céu azul da tarde de 21 de agosto de 2026, na área externa do Centro de Educação Unificado - CEU Meninos, aconteceu a apresentação do espetáculo *Suspiro e Burbujas*, do coletivo Laguz, Circo e Teatro Itinerante. Com o cenário já disposto — um tapete que delimitava o espaço cênico, uma cortina e uma pequena maleta —, a/o encantador/a palhaça/o Burbuja e Suspiro, interpretados por Romina Sanchez e Felipe Abreu, já recepcionavam e acomodavam as crianças e adolescentes, estudantes do próprio CEU. Ali, os jovens ainda estavam tímidos, alguns até mesmo desconfiados, mas, com os olhos bastante curiosos, foram abrindo espaço, aos poucos, para sorrisos ainda acanhados e palmas. Com todos presentes e acomodados, a palhaça Burbuja lançou à plateia a seguinte frase: “não se sintam obrigados, sintam-se contemplados”.

Os números circenses iniciais, desenvolvidos por Suspiro com sua habilidade com os chapéus e por Burbuja como multi-instrumentista que reúne sanfona em suas mãos e um instrumento de percussão acoplada às costas e tocada com os pés, demonstraram, para além do domínio técnico da dupla, a capacidade de conquistar e sustentar a atenção daqueles jovens. A participação ativa do público foi gradual, ao longo de todo o percurso, e trouxe crianças e adultos para a cena de forma espontânea, foi outro acerto fundamental para que o jogo se desenvolvesse. A dupla também demonstrou, logo de início, uma prontidão exímia de inserir primorosos “cacos” relacionados ao nosso tempo histórico e que dialogavam diretamente com os jovens estudantes ali presentes.

É o caso, por exemplo, da sábia utilização, do dialeto “six, seven”, uma espécie de piada interna coletiva bastante popular entre crianças e adolescentes, acompanhada de um gesto característico com as mãos. Ou ainda do “passinho do Jamal”, dança que se popularizou nos últimos meses nas plataformas digitais, como *TikTok* e *Instagram*. São referências aparentemente simples, mas que, quando incorporadas ao jogo da palhaçaria, demonstram a atenção dos artistas ao presente e àquilo que mobiliza o imaginário de seu público.

Com os jovens imersos no jogo da palhaçaria, as demais propostas fluíram de maneira prazerosa. No número em que a palhaça Burbuja sobe em um banco, tremendo de medo, a construção da expectativa — recurso fundamental para a linguagem do palhaço — ocorreu de maneira orgânica e satisfatoriamente “ingênua”. A jovem Luna, que estava na plateia, parecia completamente imersa na tarefa de ajudar a palhaça a vencer o nervosismo e a subir e a descer daquele pequeno banco. A graça nasce, muitas vezes, da tensão criada entre aquilo que o público imagina ou espera — neste caso, que a palhaça pudesse cair — e aquilo que efetivamente acontece: Burbuja consegue sair ilesa.

O vento forte que atravessou o espaço durante o espetáculo, de fato, interferiu no poético número das bolhas de sabão. Mas foi justamente a maneira como a palhaça Burbuja assumiu essa dificuldade, incorporando-a ao jogo e encontrando soluções diante das condições adversas, que potencializou ainda mais a cena. Em vez de tentar esconder o imprevisto, a artista lidou com ele com grande domínio e inventividade, transformando a instabilidade do vento em parte da própria experiência compartilhada com o público. O que poderia ser apenas um obstáculo tornou-se, assim, mais uma camada do número, evidenciando a capacidade da palhaçaria de transformar o acaso em acontecimento cênico. Burbuja não apenas manteve o público encantado: fez com que até mesmo os mais velhos se deixassem levar pela delicadeza e pela surpresa das bolhas.

O número final, com as claves de malabares, trouxe outra tensão e expectativa, dessa vez para o jovem Rafael, outro estudante do CEU Meninos escolhido pela plateia para auxiliar na cena. Era uma tensão gostosa de acompanhar. Suspiro introduz o pequeno auxiliar ao jogo aos poucos, fazendo com que Rafael se sentisse cada vez mais a vontade em cena. Mais uma vez, a dupla demonstra compreender que a participação do público não deve ser apenas um recurso para provocar o riso, mas parte constitutiva da própria dramaturgia do espetáculo.

De fato, *Suspiro e Burbujas* celebra aquilo que o circo tem de melhor: a capacidade de reunir pessoas por meio do riso, do jogo e do encantamento. Por isso, foi uma alegria ter o coletivo Laguz, Circo e Teatro Itinerante na programação da 7ª Mostra de Teatro de Heliópolis. Uma Mostra que se constrói a partir do encontro, da circulação e da possibilidade de inserir diferentes territórios em diálogo não poderia

deixar de celebrar a presença de artistas que trazem consigo singulares experiências e modos de fazer teatro. É especialmente significativo receber Felipe Abreu, artista de Fortaleza, e a argentina, Romina Sanchez, artista da Patagônia, fazendo do palco de Heliópolis um território de encontro entre diferentes geografias e experiências latino-americanas. Que possamos seguir ampliando esses caminhos, aproximando artistas, públicos e territórios por meio da arte. Vida longa ao espetáculo e parabéns a Romina Sanchez e Felipe Abreu, que souberam contemplar crianças, adolescentes e adultos com a delicadeza, a técnica e a potência do circo.



Weslei Barba

Suspiros e Burbujas: A Poesia Comunitária do Brincar, por Ana Beatriz Pestana Gomes

Em *Suspiros e Burbujas*, criado e interpretado por Felipe Abreu Pereira e Romina Sanchez, da Laguz, Circo e Teatro Itinerante, o circo chega ao CEU Meninos, em São João Clímaco, trazendo malas, objetos, música, malabares, bolhas de sabão e, sobretudo, a disposição para brincar. O CEU Meninos é um equipamento público de educação, cultura, esporte e convivência e é nesse espaço vibrante que o circo chega para propiciar uma experiência compartilhada e a cena se instala, transformando o ambiente em território de brincar.

A palhaça Burbuja chega da Patagônia argentina e Suspiro do Ceará brasileiro, ambos repletos de histórias sobre culturas latino-americanas, a arte circense e a vida itinerante. Suspiro e Burbuja entram em cena dançando, tocando acordeon, apresentando números de malabarismo e equilíbrio e brincando com público.

Em um dos números, a palhaça Burbuja que: “Mais do que a força, estamos precisando de gentileza” A frase funciona como uma espécie de chave para o

espetáculo. Em vez de apresentar a habilidade circense apenas como demonstração de domínio sobre o corpo e sobre o objeto, *Suspiros e Burbujas* parece interessar-se pela capacidade de produzir relação e auxiliar os espectadores a confiarem em si mesmos e nas pessoas. Assim, o espetáculo não apresenta apenas artistas que possuem habilidades extraordinárias. Ele cria condições para que as habilidades dos espectadores também apareçam, fazendo da participação não um detalhe acrescentado ao número, e sim parte integrante da dramaturgia.

Essa relação ganha ainda mais força porque a dramaturgia trabalha com a ideia de descoberta. Os objetos escondem possibilidades. A bolsa guarda surpresas. O corpo pode fazer coisas que não imaginávamos. O que parecia impossível pode acontecer quando alguém oferece confiança e companhia. Os chapéus de Suspiro se tornam objetos de malabarismo, percorrem braços, cotovelos, ombros e cabeça, deslizando de um ponto a outro até encontrarem novamente as mãos do artista. O que parece, a princípio, apenas uma demonstração de habilidade transforma-se em um jogo de ritmo e surpresa, no qual corpo e objeto parecem descobrir, juntos, diferentes possibilidades de movimento. Os óculos de Burbuja também participam dos jogos. Eles caem dentro da bolsa e, quando são retirados, descobrimos que não possuem lentes e transformam-se em uma espécie de peneira para fazer bolhas de sabão. O objeto que parecia defeituoso encontra outra função. É uma pequena metáfora do próprio espetáculo: nada precisa servir apenas para aquilo que originalmente imaginamos. A mala pode ser cenário. O chapéu pode ser instrumento. Os óculos podem virar ferramenta. A criança pode virar artista. A plateia pode virar parte da Companhia. E o circo pode transformar um espaço cotidiano em lugar de imaginação e brincadeira.

As bolhas de sabão ampliam essa dimensão. Elas são frágeis, efêmeras, luminosas e impossíveis de segurar. Duram apenas alguns instantes antes de desaparecer. Mas justamente por isso exigem presença e cuidado. É preciso olhar enquanto estão ali. É preciso brincar enquanto existem. É preciso acompanhá-las antes que estourem. A bolha não é um objeto para guardar. É uma experiência para viver. Nesse sentido, as bolhas parecem condensar a própria proposta do espetáculo: a poesia não está necessariamente em produzir algo permanente, mas em criar um instante compartilhado que possa ser vivido por todos.

A poesia de *Suspiros e Burbujas* está, sobretudo, na poesia do brincar. E brincar, aqui, não significa apenas divertir crianças. Significa produzir uma experiência na qual o corpo pode experimentar possibilidades sem a obrigação de ser eficiente. Pode errar, tentar novamente, descobrir, inventar. Em uma cidade organizada pela velocidade, pela produtividade e pelo desempenho, isso não é uma questão menor. O brincar suspende, ainda que provisoriamente, a necessidade de produzir resultados. A criança não precisa fazer alguma coisa para que aquilo tenha valor. Ela pode simplesmente experimentar. E o espetáculo constrói um espaço em que essa experiência é valorizada.

Há também uma intensa dimensão de coletividade que atravessa a apresentação. Os malabares são feitos em dupla. Os artistas jogam um com o outro, dançam, trocam objetos, dependem da presença do parceiro. Depois, chamam um menino para participar do número final e ele entra no jogo. E, ao entrar, modifica o jogo. Essa é uma característica fundamental do circo: a habilidade nunca é completamente solitária. Mesmo quando um artista realiza sozinho um número de equilíbrio ou malabarismo, há sempre uma relação com o olhar do outro. Em *Suspiros e Burbujas*, essa dimensão é explicitada pela participação direta da plateia. O espetáculo expressa, assim, que brincar é uma maneira de construir comunidade.

E isso nos leva novamente ao espaço onde a apresentação acontece. No CEU Meninos, um equipamento público localizado em São João Clímaco, o espetáculo produz uma situação em que crianças, artistas e adultos compartilham o mesmo acontecimento. As crianças não estão apenas em uma escola ou equipamento público. Estão dentro de um circo. O espaço é reorganizado pelos corpos e essa reorganização temporária produz uma outra experiência de cidade. É interessante pensar nisso dentro de uma mostra dedicada às relações entre teatro, periferia e território.

Suspiros e Burbujas não apresenta uma narrativa diretamente voltada às desigualdades urbanas, nem procura transformar o circo em discurso sobre a periferia. Sua operação é outra. Ele cria um espaço de suspensão. Por alguns instantes, crianças e adultos podem experimentar uma cidade diferente daquela da pressa, das obrigações e das distâncias. Uma cidade em que alguém pode parar para fazer bolhas de sabão. Em que uma criança pode ser chamada para mostrar o que sabe fazer. Em que uma pessoa desconhecida pode se tornar parceira de um número. Em que o erro pode provocar riso e não punição. Em que a gentileza pode ser mais importante do que a força. Talvez seja possível pensar essa experiência também como uma pequena resistência ao individualismo cotidiano. Experimentar coletividades significa reconhecer que a experiência do outro não é um obstáculo à minha própria experiência. Pelo contrário: é o outro que possibilita que determinadas experiências existam. O malabarismo em dupla depende do outro. A brincadeira depende do outro. O número com a criança depende do outro. O riso depende do outro. Até a bolha, embora criada por uma artista, só ganha sentido quando alguém olha para ela.

Em uma sociedade que frequentemente transforma tudo em competição, quem é mais rápido, mais forte, mais produtivo, mais eficiente, o espetáculo propõe uma pequena inversão: não importa apenas aquilo de que somos capazes de fazer sozinhos, mas também o que pode nascer quando nos abrimos à presença do outro. Por isso, a frase de Burbuja, “mais do que a força, estamos precisando de gentileza”, ultrapassa o universo da personagem e pode ser ouvida como uma pergunta dirigida à própria cidade: que cidade construímos quando valorizamos permanentemente a força, o desempenho e a competição? E o que se torna possível quando abrimos espaço para a brincadeira, a confiança, a escuta e a colaboração?

Suspiros e Burbujas não pretende responder diretamente a essas questões, nem denunciar uma estrutura social específica. Sua força está justamente em produzir, ainda que por alguns instantes, uma experiência diferente dentro dela. O espetáculo convida cada pessoa a reconhecer aquilo que tem de melhor em si, a confiar em suas próprias possibilidades e, ao mesmo tempo, a perceber que esse processo de descoberta não precisa acontecer de maneira solitária. Ao brincar, criar e experimentar com o outro, também descobrimos novas maneiras de conhecer a nós mesmos e de olhar para o mundo.

Talvez por isso as bolhas de sabão sejam uma imagem simbólica tão potente do espetáculo. Nascem de um sopro, flutuam por alguns instantes, atraem os olhares de crianças e adultos e desaparecem quase tão rapidamente quanto surgiram. Como o próprio circo e o teatro, são efêmeras. Mas sua brevidade não significa ausência: permanecem na memória como uma experiência sensorial, afetiva e compartilhada.

Assim, *Suspiros e Burbujas* é convite para que, por meio do brincar, cada um possa descobrir algo de si e, ao mesmo tempo, se abrir àquilo que só pode ser descoberto coletivamente. Por alguns instantes, o espetáculo transforma o espaço em lugar de encontro, onde conhecer a si também pode significar descobrir novas possibilidades de estar com o outro e de habitar a cidade de São Paulo e tantos outros territórios da América Latina e do mundo.



Weslei Barba

Nitrído ou a Dramaturgia de Cavalo: Um Assombro a Intentar Galopes Uma Obra de Beleza Assombrosa a Nos Fazer Galopar, por Alexandre Mate

[...] Mas há milhões desses seres/ Que se disfarçam tão bem
Que ninguém pergunta/ De onde essa gente vem
São jardineiros/ Guardas-noturnos, casais

São passageiros/ Bombeiros e babás
Já nem se lembram/ Que existe um Brejo da Cruz
Que eram crianças/ E que comiam luz
São faxineiros/ Balançam nas construções
São bilheteiras/ Baleiros e garçons
Já nem se lembram/ Que existe um Brejo da Cruz
Que eram crianças/ E que comiam luz.

Chico Buarque de Hollanda (*Brejo da Cruz*).

A oportunidade de viver algum (dentre os mais distintos e diferenciados) tipo/s de beleza, por intermédio das linguagens artísticas, se caracteriza em experiência, sobretudo, de emersão, de saída dos sufocamentos presentes em nossas vidas. A beleza do teatro épico-periférico, repleto de teatralidades e invencionismos significativos, a evidenciar os tantos outros lados para além das margens, em territórios próximos, mas apartados pelos preconceitos estruturais e pela manutenção dos privilégios de classe, surge como vitória real, cabal e a assombrar gente sensível, sobretudo!

Por intermédio de obras cuja forma, de algum modo apresentam alguma novidade, posto que os recortes temáticos; vozes a se manifestar e pontos de vista antes distintos de quem nunca foi ouvido ou considerado; usos de expedientes estéticos – originais ou ressignificados a partir de outras manifestações sufocadas e folclorizadas; locais de apresentação; discussão da criação: antes, durante e pós apresentação... pode-se conhecer outras maneiras de se entender e inserir-se convivialmente nesse nosso “tempo de partido”. Obras a recombina o estético e o ético ou o ético em busca do estético. Obras e artistas, que das periferias próximas e distantes, têm trazido à cena gente e manifestações permanentemente pisadas e pisoteadas. Obras a recombina e a recontar as existências roubadas, seviciadas, destruídas. Obras-manifesto, absurdamente belas e intensas, sem concessão e eufemismos, a denunciar, para além do estético ou por meio do estético, a vida real, que (quase sempre) fingimos desconhecer...

Nitrído, de acordo com determinadas fontes, tem a ver com o som produzido pelo cavalo, portanto, trata-se de sinônimo de relincho. Desse modo, e tendo em vista a simbiose entre humanos e cavalos ser ancestral, quando a dor humana é intensa e se encontra no limite, algumas vezes, o esganiçamento assemelha-se àquele do cavalo.

Há obras que são verdadeiros assombros e, repetindo Bertolt Brecht, que “espantam”, que fazem sair de nossos territórios de alienação reconfortadora. Programado para figurar da 7ª edição da Mostra de Teatro Heliópolis: a *Periferia em Cena, Nitrído ou a Dramaturgia de Cavalo* é um espetáculo que nos atira em direção às “quartas paredes da ideologia burguesa”, que existem para blindar o teatro hegemônico, em qualquer uma de suas formas. Ao assistir ao espetáculo gravado fiquei absolutamente impressionado com a criação, que compara, pela “nutrida” ou mesma (des)nutrição, em proposição alegórica e real a comparar e imbricar homens/ humanos a cavalos; ambos têm de sair às noites para comer as sobras nos lixos das casas.

Com o professor – e grande mestre – Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, em uma de suas aulas, aprendi, depois de certo choque “que a fome não existe, o que concretamente existe é a impossibilidade, de a maioria das pessoas, ter acesso aos espaços nos quais os alimentos são estocados”. Uma das metáforas ou recortes temáticos da obra passa por tal determinação. No potentíssimo coro, as negras e indígenas vozes da periferia, cujos artistas do espetáculo estão a representar, na condição de integrantes do território, originalmente chamado Ururay (Zona Leste da capital paulista), leva a galope, quem se concede, em direção ao coração essencial daquela junção de comunidades originais. De outro modo, o palco tem uma força centrífuga impressionante. Os corpos dos atores em cena têm altivez e sabem, exatamente, o motivo pelo qual criaram aquela obra, assim, como dos motivos que os levaram a ali estar.

A obra tem dramaturgia e direção de Laís Cafari. Uma jovem artista, cujo tempo de existência pessoal para a criação da obra, evidentemente, se soma àquele de suas ancestrais. Curiosamente, e como lembrou a artista, durante o bate papo pós apresentação, o elenco é masculino, mas toda a equipe de criação e suporte técnico é composta por mulheres. Laís, como é preciso, e publicamente, reconhece os recebidos e trocados, no concernente à sua formação estética, tanto por sua aproximação e troca com a artistado do maravilhoso Estopô Balaio, como quanto à sua formação, ainda em processo, na Escola Livre de Teatro de Santo André.

Saindo do jardim da Casa Maria José de Carvalho e ao entrarmos no espaço representacional, onde o espetáculo será apresentado, somos recebidos com uma trilha composta por músicas brasileiras, dentre as quais *Clube da Esquina nº 2*, cantada por Milton Nascimento tem destaque. Aquela música des/a/perta e nos conduz ao clube/comunidade de faremos parte na sequência.

O espetáculo se inicia com os atores a usar sandálias Havaianas brancas. Com algumas narrações a expor o cotidiano de quem, para sobreviver gente das quebradas tem de ir à feira (quando isso é possível na chamada “hora da Xepa”), o ator a apresentar o texto, e basicamente em todo o espetáculo (e dois são os atores a dedicar-se a isso), é acompanhado por outro que faz a tradução em Libras, entretanto, tal processo é seguido por meio de significativa expressividade (do corpo absolutamente expressivo): os sujeitos inserem-se na obra, totalmente.

A feira funciona como uma das primeiras metáforas, em chave de alegoria, a mostrar os infintos traços de injustiça de um país desigual. Aqueles homens a viver de restos e de sevícias, como indivíduos e como classe, assim como seus ancestrais, e novamente a evocar Chico Buarque de Hollanda e alguns versos de *Sinhá*, composição repleta de sobre/justaposições signicas específicas, clamam: “[...] Por que talhar meu corpo/ Eu não olhei, Sinhá/ Para que que vosmincê/ Meus olhos vai furar/ Eu choro em iorubá/ Mas oro por Jesus/ Para que que vassuncê/ Me tira a luz”; e exatamente por isso, têm de jogar capoeira e futebol, cantar e – vivas! – até a se concederem um momento de ternura entre si.

Conforme a obra evoca e deambula pelo social, levando-nos a galope (é como se, no trote em bando, deixássemos o espetáculo/ a espetacularidade para trás), e

nos adensássemos em outra camada simbólica, repleta de conexas simbologias quanto ao ato/ direito ou não de comer. Naquele novo movimento (ou episódio), porque se trata de um espetáculo absolutamente épico-lírico-periférico, a “escuridão desse universo que é o ser”, permite que se possa vislumbrar alguma coisa por entre as frestas... Em novo momento de evasão, rumo ao de dentro, que faz “trotar” de outro modo, aqueles homens-trabalhadores jogam bola. Durante o jogo-quase-balé, a luz, novamente, pulsa feito um coração a bombear o sangue necessário ao organismo vivo.

Um dos homens, a representar todos os outros, registra ainda sentir muita fome. Então, talvez para saciar a necessidade básica, todos aqueles homens carregam sacos de lixo (aqueles pretos, grandes... a anunciar, talvez, a possibilidade da barriga a roncar) para o centro da cena... Daquelas vez, possivelmente como em tantas outra, nada havia ali, apenas outros sacos menores e absolutamente vazios... a flunar, a manifestar de modo conexo as barrigas vazias.

A metáfora a se despregar da alegoria do título (*Nitrído ou a Dramaturgia de Cavalo*) manifesta, no último episódio da obra, a necessidade de os seres vivos terem de se alimentar, mas por meio de alimentos que – quando existem – não venham a matá-los. Aquilo que se come na atualidade, antes ou o contrário de apenas alimentar, fundamentalmente mata (com suas gorduras e tóxicos cancerígenos): genocídio premeditado! Em determinado momento, a obra lembra o projeto nefasto do então prefeito de São Paulo João Dória, chamado “Farinata”, que se caracterizava na distribuição, nas escolas municipais, de pó resultante de restos de alimentos.

De fato, seres vivos, “enviuados” dos alimentos, assim como os cavalos, têm de sair todas as noites para tentar buscar algo para comer... No mundo em que estamos a viver, e sem que as pessoas tenham acesso aos espaços onde os alimentos ficam estocados, sobra o lixo. Nesse momento a narrativa/dramaturgia de texto, os desenhos do espetáculo e a grandiosidade expressiva daqueles seis homens negros, cujos corpos são talhados histórica e socialmente por beleza e processo permanente, o choro vem, torrencialmente... mas o salgado das lágrimas não pode mais ser contido, aplacado ou caber nos sacos vazios de lixo, no palco ou na vida. Não é mais possível enxergar a aurora. Estar no mundo é colocar-se em permanente processo de luta. Apesar de a luz se manter, de a aurora ter sido sufocada, durante o processo de finalização, alguma coisa se pode vislumbrar...

Terminado o espetáculo teatral, mas com algum discernimento quanto à nossa convivência, por meio de discursos moralistas, medo ou silêncio abismal, com tal estado de coisas, temos de deixar nosso cavalo voar... entretanto, algo fica engravidado e entalado em estado de gravidade. Todo o público, em reconhecimento àquela belíssima obra, que lotou a Casa de Teatro Maria José de Cavalho, sede da Companhia de Teatro Heliópolis, aplaudiu de modo “gigantesco” e prolongado.

A ficha técnica do espetáculo é composta pelos seguintes nomes: coordenação de produção artística: Trinity; dramaturgia, direção geral e concepção de cenário: Laís Cafari; elenco: Abraão Kimberley, Dante Preto, Janderson Fundação, Jefferson Silvério, João Carlos Pinto, Mateus Jesus, Ricieri Palha e Will Belarmino; atores

substitutos: Abraão Victor Ramos e Efraim Canuto; orientação junto da direção: Lúcia Kakazu; preparação corporal: Gisele Calazans; preparação vocal: Tâmara David; provocação corporal: Nina Giovelli e Verônica Corpo Santos; coreografia “Das trocas”: Claudiana Honório; coreografia “Capoeira”: Rafael Oliveira e Laís Cafari; provocadora textual de elenco: Jhonnã Bao; produção executiva: Lisa Ferreira; assistência de produção: Jéssica Oliveira e Vini Ranier; confecção de caixotes e carrinho: Wanderley Wagner da Silva; arte dos caixotes: Julia Morinaga; figurinos: Mara Carvalho; orientação de dramaturgia: Jessica Nascimento Olaegbe; nutricionista: Melissa Tarrão; acessibilidades: Regiane Eufrausino, Dienani Santiago e Natália Belo; intérpretes de libras: Ricieri Palha, Will Belarmino e Efraim Canuto; designer: Tamii e Melissa Centurion; registro fotográfico: David Rodrigues e Nah S. Prado; comunicação: Isabela Escudeiro; filmmaker: Gustrago; criação das músicas: Abraão Kimberley, Dante Preto, Janderson Fundação, Jefferson Silvério, João Carlos e Laís Cafari; faixa das “trocas”: Lucas F. Paiva.



Weslei Barba

O Teatro de Grupo como Nutriente, a partir de *Nitrído ou a Dramaturgia de Cavalo, do Cavalo Teatro*, por Danni Vianna.

“Nosso povo tem morrido pela boca”. Essa frase da dramaturgia de Laís Cafari guarda a contradição produtiva da peça: por um lado a boca se tornou a parte do corpo humano privilegiada para a ingestão de produtos industrializados, que destroem os sistemas com seus excessos de glicose, óleos e conservantes; por outro lado - como a peça revela com sua lida com a palavra - a boca também é o local para o encantamento, para a crítica deste mundo e a imaginação de outro possível. Se equilibrando entre essas duas bocas, o espetáculo se situa na periferia das metrópoles, não de maneira abstrata, mas situando sua reflexão sobre a sociedade a partir de um território específico: as madrugadas do Jardim Romano, no qual à noite

cavalos e pessoas buscam nos descartes seus alimentos. É esse disparador concreto que trará para o espetáculo a capacidade de discutir a totalidade do sistema no qual estamos inseridos.

Para isso, a cena se constrói a partir de um coro de seis atores, que tensionam o próprio imaginário de coro. Diferentemente da ideia clássica de um conjunto de pessoas que realizam ações em sincronia e em uníssono, o coro que Cafari dirige é junto na diferença. Diferenças físicas, territoriais e até de línguas, na medida em que dois intérpretes de Libras compõe a cena. Essa ética da diferença sem separabilidade - ecoando o pensamento da filósofa Denise Ferreira da Silva - nos ensina não só sobre os modos de composição da cena, mas também espelha o debate mais amplo da peça: como podemos nos nutrir das mais diversas fontes? Afinal, aquele que é obrigado a se alimentar de uma única coisa, padece.

Entre monólogos e coreografias coletivas, a peça parte da feira de rua, especificamente da xepa. A xepa se mostra como um dispositivo econômico, que ao mesmo tempo revela a desigualdade social - “Dizem que o melhor momento para ir à feira é logo cedo, mas no meu bairro ninguém tem dinheiro para ir cedo” - se configura com um momento de interação entre os sujeitos periféricos, sejam feirantes ou consumidores. Dessa forma, o jogo entre os atores jogando caixas uns para os outros aos poucos revela a capoeira contida por trás dos movimentos, conectando o trabalho à resistência histórica. Depois disso, o merecido descanso.

É justamente no momento de descanso, enquanto comem laranjas, que o pensamento voa, e os atores fazem inúmeras associações da palavra cavalo. Vemos como a junção de três sílabas pode remeter a distintos âmbitos sociais, desde o machismo nas relações afetivas até a colonialidade presente no “Independência ou Morte”. A transformação da palavra também acontece em cena, na medida em que os objetos se transformam. O carrinho de feira vira charrete. O saco de laranja vira um bebê e assim por diante. A transformação se torna o dispositivo compositivo do espetáculo, na medida em que as cenas fragmentadas vão se unindo umas às outras sem interrupções. Assim, vamos sendo conduzidos da xepa à capoeira, ao descanso e ao futebol de várzea.

Nesse ponto a peça se abre para a relação com outros espetáculos. Os jogadores usam uma camiseta que os situam em Ururay - nome indígena de São Miguel Paulista - e dão uns salve aos “Resets”, fazendo referência aos espetáculos do Coletivo Estopô Balaio, que realiza um longo trabalho no território. Assim como no *Reset Brasil* o Estopô retoma o passado, Cavalo reflete sobre as origens do bairro do Jardim Romano, sobre a apropriação das terras por Salvador Romano, o loteamento, o adensamento populacional e o desaparecimento das hortas de quintal.

A peça, então, conecta a questão urbana à forma com a qual a periferia foi obrigada a se alimentar, marcada por cestas básicas recheadas de doces e óleos. Os ingredientes dos produtos são rezados em cantos corais, nos alertando também sobre as conexões entre Igreja e produção latifundiária. Por fim, nesse exercício de memória, a reza chega ao ápice com a farinata, projeto asqueroso da prefeitura de

João Doria, que iria dar restos de alimentos em pó nas escolas da rede municipal.

Nesse movimento da memória, o espetáculo encontra uma dimensão que ultrapassa a própria narrativa do Jardim Romano. Afinal, se a peça investiga as formas pelas quais um território foi sendo alimentado — e também aquilo que lhe foi retirado —, ela nos permite perguntar: o que alimenta o próprio fazer teatral? É nesse ponto que a origem de “Nitrido” - uma oficina de dramaturgia do Coletivo Estopô Balaio - se torna especialmente significativa. Nesse sentido, o teatro de grupo pode ser pensado à imagem da agricultura familiar: diverso, territorializado e baseado em relações de cuidado e partilha. Em contraste, os grandes espetáculos comerciais se aproximariam do agronegócio, marcado pela escala, pela concentração e pela lógica da produtividade. Embora o Cavalo Teatro ainda não se reconheça como um grupo, mas como uma “família de apaixonados”, como definiu um dos atores no debate pós-espetáculo, *Nitrido...* revela justamente a potência do teatro de grupo: a capacidade de se espalhar, criar raízes em outros territórios e nutrir novas coletividades.



Weslei Barba

Nesse Chão de Barro, Não Me Sinto Sujo, por Luiz Campos

Antes da peça, o alimento. Antes da porta da entrada da sala de espetáculo, um cesto de frutas está posto para quem quiser comer. O gesto poderia ser mera cortesia da produção, e não é: a comida ali funciona como oferenda — no sentido que a casa de santo conhece e o teatro burguês esqueceu. Come-se antes de ver, ninguém assistirá à peça com fome. Noite fria, barriga e casa cheia — cheia a ponto de gente se sentar no chão, de cadeiras extras aparecerem, e de ninguém ficar de fora. Vale registrar: a plateia não era majoritariamente branca! Quem nos dera fosse sempre assim... Na sede da Companhia Heliópolis de Teatro, num sábado frio, o público era o público — preto, misturado, do território.

Duas músicas, de artistas negros, preparam a atmosfera do que estava por vir. *Jorge da Capadócia*, de Jorge Ben e a canção *Clube da Esquina nº 2* de Milton Nascimento. A primeira escolha é uma chave: São Jorge é o santo guerreiro montado, sincretizado com Ogum, e entra na sala a cavalo antes de qualquer ator entrar. O espetáculo começou com a proteção de um cavaleiro preto.

Em cena, elenco integralmente negro: Dante Preto, Janderson Fundação, Jefferson Silvério, João Carlos Pinto, Mateus de Jesus, Ricieri Palha e Will Belarmino. E uma decisão assertiva de Laís Cafari, diretora da peça, no qual os intérpretes de Libras são atores. Não estão no canto do palco, iluminados por uma luz, cumprindo a cota de acessibilidade que os editais exigem e as encenações escondem. Estão dentro da cena, vivos, jogando. Quando um ator diz o texto e o outro o traduz, os dois se olham, se provocam, ocupam o mesmo espaço — a tradução vira contracenar. Os coros são potentes, as imagens têm composição e os corpos estão vivos no sentido mais literal — suados, presentes, sem a assepsia da representação bem-comportada.

Para além de toda presença preta, o encontro da fome, em *Nitrido*, não demora a surgir. O espetáculo, através de algumas perspectivas, traz a insegurança alimentar como um dos temas centrais. A frase dita: "As frutas do meu bairro são o resto da feira", remete, na encenação, à feira depois das treze horas: a xepa, o horário em que o preço despenca ou o que seria descartado passa a ser opção. Ou seja: um bairro inteiro se alimenta do descarte, do resto. A partir de tal determinação, o espetáculo opera o documento sem a necessidade de projetar dado em telão. A informação está na boca de quem viveu/vive, e é isso que a torna irrefutável. E, desse modo, a montagem não necessita citar quaisquer estatísticas. O documento está em cena! O que chega à mesa da classe trabalhadora? Esse questionamento também é atravessado e com ele vêm os venenos, os agrotóxicos, a cesta básica. Quem recebe cesta não escolhe o que come — a cesta é, por definição, destinada a quem não tem escolha. É caridade! Não se pode negar! O espetáculo trata isso com ironia e reflexão, como uma forma de recusar a gratidão obrigatória que o assistencialismo exige do pobre.

No cenário, caixotes de feira, grafite e o pixo dialogam com o que está à margem e se integram com os objetos cênicos que vão surgindo em todo o espetáculo. Como, por exemplo, os sacos plásticos. Em um determinado momento, os atores surgem em coro, arrastando cada um, um saco preto pelo chão. E isso me transportou para um Brasil onde corpos não identificados são rotina. Posteriormente, uma chuva de sacos plásticos - de supermercado - cobre o palco.

A dramaturgia equina se ramifica, e vale destrinchar os signos. O cavalo que dorme em pé. Assim como o trabalhador dorme em pé no ônibus, a caminho de duas horas de trajeto. O animal de tração como imagem da jornada: um corpo que não tem direito ao repouso deitado. O cavalo que come lixo. No Jardim Romano — território que inspira a peça, na Zona Leste — os cavalos existem, e comem o que encontram. Nem pasto, nem grama, mas lixo. Se nem o animal tem acesso ao alimento que lhe é próprio, o que sobra para quem está à margem? Quando entra o trompete, o cavalo muda de dono. O sopro vira corneta, a corneta vira quartel, e o mesmo equino que

puxa a carroça do catador é o que carrega o PM na cavalaria. Um só bicho, dois usos de classe.

Quando entra o *funk Bololo Haha*, de MC Bin Laden, o cavalo se/ atualiza/ é atualizado. A mesma estrutura pode ser lida e transposta para o cavalo de aço da quebrada. Escolher um *funk* paulista ao lado de Jorge Ben e Milton Nascimento é afirmar que a mesma linhagem de montaria, fuga e desacato atravessa cinquenta anos de música preta brasileira.

O espetáculo também traz Ururay — que me fez querer pesquisar --, nome do antigo aldeamento indígena que cobria a região pantanosa onde hoje estão o Jardim Romano, o Itaim Paulista e São Miguel Paulista. Foi de Ururay que partiu, em 1562, o Cerco de Piratininga, uma das maiores resistências indígenas contra a escravização e a catequese no Brasil colonial. O nome aparece estampado na camisa de time do figurino, assinado por Mara Carvalho, o que é uma preciosidade: o território se tornou escudo, o brasão de um clube, carregado no peito, e uma possível leitura de reivindicação da terra e da dignidade. Mesma camisa essa que, posteriormente, é ressignificado como uma espécie de capuz ninja - onde somente os olhos dos atores aparecem - podendo remeter ao sistema carcerário brasileiro.

Isso tudo potencializa a menção da “falsa proclamação da república” mencionada no espetáculo. Em 1889, um marechal - milico - a cavalo, montado, anuncia um regime que ninguém no povo havia pedido. Um ano antes, a Abolição havia “libertado” sem terra, sem indenização, sem reparação, sem política alguma de incorporação. Chamá-la de falsa não é licença poética: é lucidez! E a peça faz essa denúncia com o mesmo cavalo que Deodoro montava — o que dá à cena uma ironia histórica muito bem armada. O animal que serviu à proclamação é o que hoje come lixo no Jardim Romano. Entre a capoeira e a ginga, a carruagem, o futebol, o *rap* de Janderson Fundação — que compõe e está em cena com uma organicidade que não se atua, se é —, o espetáculo constrói o que talvez seja sua tese: corpos em disputa. Disputados pela fome, pela polícia, pelo apagamento, pela perversidade, pelo projeto que perpetua privilégios.

Para mim, a frase dita pelos atores: “Nesse chão de barro, não me sinto sujo” sintetiza o que o espetáculo propõe: a recusa da vergonha de classe. *Nítrido ou a Dramaturgia de Cavalo*, não separa estética e política. Sua força e poesia estão justamente na materialidade do conflito. É uma dramaturgia que parece dizer que “o resto” também tem história. Que o corpo também é arquivo. Que o território também escreve. Cheio de ancestralidade de quem veio antes, de quem foi capturado, de quem cercou Piratininga, de quem chegou nos porões, de quem construiu esse chão de barro.

E que talvez, antes de perguntarmos por que determinados corpos não ocupam certos espaços, devêssemos perguntar quem construiu esses espaços, para quem eles foram construídos e quem foi historicamente deixado do lado de fora.

De modo bastante diferenciado àquele que nos comprimi e tenta nos encerrar naquela noite fria, porém, ninguém ficou do lado de fora. Nem mesmo quem chegou depois.

Parabéns a toda equipe do espetáculo *Nitrído ou a Dramaturgia de Cavalo* e à equipe da 7ª edição da Mostra de Teatro Heliópolis – A Periferia em Cena por proporcionar - e insistir - não somente em primorosos trabalhos cênicos, mas também em relevantes reflexões do nosso tempo histórico presente.



Weslei Barba

***Nitrído ou A Dramaturgia de Cavalo: Quando o Território Redireciona as Rotas de (re)Existência*, por Ana Beatriz Pestana Gomes**

Em *Nitrído ou A Dramaturgia de Cavalo*, do Cavalo Teatro, histórias de homens negros atravessam a cena, trazendo consigo memórias, experiências e lutas. Sonoridades, danças, músicas e diferentes linguagens aproximam o palco das poéticas e dos saberes da rua, das culturas das quebradas, do *hip-hop*, dos *dribles* do futebol, da ginga da capoeira e das dinâmicas das feiras em diferentes territórios. São elementos de uma cidade que raramente cabe nos mapas oficiais, mas que se revela nas histórias, nos objetos simbólicos, nos gestos e nas memórias de quem a habita. Apresentado na Sede da Companhia de Teatro Heliópolis, no Ipiranga, o espetáculo aproxima diferentes territórios, especialmente o Jardim Romano, no extremo Leste da cidade de São Paulo, fazendo da cena um lugar de encontro entre a rua e o palco, entre memória, presente e confabulações de outros futuros mais justos para todos os grupos sociais.

Desde o início, *Nitrído* questiona quanto a quais corpos podem ocupar a cena, que histórias esses corpos carregam e que cidade se revela quando olhamos para ela a partir de suas bordas. O território não aparece como cenário, mas como corpo, memória, alimento, trabalho, conflito e saber. Nesse sentido, a perspectiva de Milton Santos sobre o território como espaço vivido e de relações entre pessoas, ajuda a compreender a operação do espetáculo: mais do que uma localização geográfica, o território é produzido pelas práticas, relações e conhecimentos daqueles que o

habitam. A feira, a rua, a memória das avós, os alimentos e os trabalhadores são, portanto, territórios em si mesmos, lugares de experiência e produção de conhecimento.

A feira é uma das primeiras imagens que tornam essa dimensão visível. As frutas chegam ao palco, as caixas são carregadas, os corpos trabalham, as laranjas são descascadas e comidas. O cheiro da fruta se espalha pela sala e o alimento deixa de ser objeto cênico para produzir memória compartilhada. Quando os atores afirmam que “as frutas do meu bairro são o resto da feira dos ricos”, uma geografia da desigualdade se revela. O alimento circula pela cidade, mas não circula igualmente. Há territórios que recebem a abundância e outros que recebem aquilo que dela sobra. A feira transforma-se, então, em uma cartografia simbólica das desigualdades urbanas, mas também em espaço de inversão de valores: aquilo que o mercado considera resto pode carregar memória, conhecimento e vida. O que é descartado por uns pode ganhar outro destino nas mãos de quem conhece a terra, os alimentos e as formas de aproveitá-los.

Essa inversão atravessa a dramaturgia. O que parece lixo pode guardar uma história; aquilo que é descartado pode adquirir outro valor; aquilo que o mercado classifica como inferior pode revelar formas de saber e sobrevivência. O espetáculo desloca, assim, o olhar tradicional sobre a periferia como lugar definido pela falta. Em *Nitrído*, ela aparece como território produtor de conhecimento, linguagem, estética e estratégias de existência. A capoeira participa desse processo como prática de memória, conhecimento e resistência. Na ginga, aprende-se a desviar, esperar, observar, criar estratégias e encontrar caminhos diante das violências e opressões. Em diálogo com o *break*, o futebol, as danças e as lutas que atravessam a cena, o corpo se afirma como lugar de memória, resistência, invenção, conhecimento e transmissão de saberes que muitas vezes não foram registrados pela história oficial.

É nesse contexto que surge a figura central do espetáculo: o cavalo. A dramaturgia recupera imagens históricas como o cavalo de Troia, ligado à guerra e à estratégia, o cavalo de Dom Pedro, à narrativa oficial da Independência do Brasil e o cavalo de Napoleão, à conquista e ao poder. Ao lado dessas imagens, aparece o cavalo como símbolo de força e trabalho e de relações em que sua potência é explorada com intuítos de dominação. Aos poucos a metáfora se desloca: e se os homens também forem cavalos? E se a sociedade capitalista produzir corpos como animais de carga? As perguntas reorganizam a cena. Quem monta? Quem conduz? Quem determina o caminho? Quem carrega? Quem se beneficia da força do outro? A pergunta “o que é ser cavalo na sociedade capitalista?” atravessa a cena. Os homens disputam espaço, empurram, caem, levantam e correm, revelando nas relações entre os corpos uma sociedade marcada pela competição e pela exploração. O cavalo torna-se, assim, imagem de força e exploração, trabalho, potência e resistência.

Essa reflexão se amplia para o território: quem possui a terra? Antes de nós, quem estava aqui? Quem foi expulso? Quem teve sua terra roubada? Quem transformou território em propriedade, alimento em mercadoria e natureza em recurso? A frase “todos fomos roubados” desloca a experiência individual para uma

história marcada pela colonização, pela expropriação das terras indígenas, pela escravização dos povos africanos e pela exploração da natureza. Em *Nitrído*, a figura do cavalo permite aproximar essas diferentes histórias e questionar as estruturas que definem quem conduz, quem é conduzido e quem tem sua força apropriada por outros e pelo sistema de exploração capitalista.

É nesse ponto que a comida ganha uma dimensão especialmente potente. As laranjas não são apenas frutas, são território, memória e alimento. O espetáculo aproxima alimentação, periferia e saberes ancestrais, recuperando conhecimentos indígenas sobre plantas, formas comunitárias de relação com a terra e memórias transmitidas pelas mulheres e pelas avós. Há uma disputa entre diferentes modos de conhecer: de um lado, o mercado que transforma alimento em produto, de outro, saberes que compreendem a alimentação como relação com a terra, a natureza e a vida.

O mesmo princípio aparece na presença do lixo e do dinheiro. Sacos plásticos são arrastados pelo chão, dinheiro é lançado para o alto, objetos cotidianos entram na coreografia. O que é descartado e aquilo que é acumulado passam a ocupar a mesma cena. O dinheiro organiza relações de poder, o lixo revela aquilo que o sistema não quer mais. Frutas, bicicletas, bola de futebol, caixas, sacos, dinheiro e corpos compõem uma espécie de arqueologia da vida cotidiana. O capitalismo não precisa ser explicado: seus materiais estão ali, diante dos olhos. E, entre eles, está o corpo do trabalhador, responsável por sustentar a circulação de mercadorias, sem se beneficiar da mais valia do seu trabalho, que vai para donos dos meios de produção, que cada vez se tornam mais ricos ao explorar os trabalhadores como cavalos.

O espetáculo afirma a capacidade das palavras de produzir mundos: “se a palavra é feitiço, minha boca é um portal”, afirma a obra. A palavra torna-se encantamento, transmissão, memória e possibilidade de abertura de outros mundos. Vocalizações, cantos, música, capoeira, comida, roda e corpo compõem um arquivo vivo em que diferentes saberes constroem uma dramaturgia potente e viva. A periferia, assim, não é cenário de uma história sobre opressão, é lugar de produção de linguagem, pensamento e formas de resistência. Outro aspecto significativo é a presença dos intérpretes de Libras, que participam da própria cena e integram-se à dramaturgia, em vez de ocupar um lugar externo de mediação. Ao trazer a acessibilidade para o interior da linguagem teatral, o espetáculo desloca fronteiras entre quem fala, quem escuta, quem traduz e quem ocupa a cena. A tradução deixa de ser apenas mediação e passa também a ser presença, criação e parte do acontecimento teatral.

É nessa dimensão política que a obra não apenas denuncia as estruturas que produzem desigualdade, mas reconhece os saberes construídos por aqueles que historicamente precisaram encontrar caminhos diante delas. A ginga, a capoeira, a música, o trabalho, a memória, a relação com a terra, os conhecimentos transmitidos

entre gerações e as invenções cotidianas aparecem como estratégias que permitem continuar existindo sem se submeter inteiramente à lógica de mercado. *Nitrído* termina, assim, afirmando que resistência também é conhecimento. É saber quando avançar, quando recuar, quando esperar, quando criar um desvio e quando transformar aquilo que parecia limite em possibilidade. São sabedorias produzidas nas periferias, mas que dizem respeito a todos os territórios atravessados pela desigualdade. A obra nos lembra que, diante de estruturas que insistem em conduzir nossas vidas, existem também aqueles que aprenderam a gingar, reinventar caminhos e produzir, coletivamente, outras formas de existir.

A simbologia do cavalo evoca processos históricos de desigualdade, dominação e desumanização que atravessam a história dos povos africanos, indígenas e de tantos outros grupos submetidos à exploração. Ao aproximar essas marcas históricas de formas contemporâneas de violência, *Nitrído* evidencia como diferentes territórios e populações, comunidades periféricas, trabalhadores e outros grupos socialmente marginalizados, continuam enfrentando estruturas opressivas que tentam determinar quem têm direito a viver com dignidade. Essa dimensão ganha uma imagem particularmente contundente quando o espetáculo fala dos cavalos que saem à noite em busca de alimento, alguns encontrando no lixo aquilo que comer. A imagem ultrapassa a experiência animal e reverbera sobre trabalhadores que saem de madrugada em busca do sustento e sobre populações para as quais aquilo que a cidade descarta pode tornar-se recurso de sobrevivência.

No Jardim Romano e nos outros territórios evocados pela obra, a desigualdade se manifesta nas condições concretas de vida, mas também nas formas criadas para enfrentá-la. As experiências de povos negros, indígenas, periféricos e trabalhadores não aparecem apenas como testemunhos da opressão, mas como lugares de produção de memória, conhecimento, cultura e estratégias de existência. Assim, *Nitrído ou A Dramaturgia de Cavalo* amplia a pergunta sobre a exploração para uma reflexão sobre aquilo que nasce em meio a ela. Se diferentes formas de dominação tentaram controlar territórios, trabalhos, corpos e modos de vida, também foram produzidas, nesses mesmos territórios, outras maneiras de permanecer, criar e resistir.



Weslei Barba

Parelha, um Olhar Sobre a Realidade: Uma Criação a “Escafandar” os Ares..., por Alexandre Mate

[...] Mas há milhões desses seres/ Que se disfarçam tão bem
Que ninguém pergunta/ De onde essa gente vem
São jardineiros/ Guardas-noturnos, casais
São passageiros/ Bombeiros e babás
Já nem se lembram/ Que existe um Brejo da Cruz
Que eram crianças/ E que comiam luz
São faxineiros/ Balançam nas construções
São bilheteiras/ Baleiros e garçons
Já nem se lembram/ Que existe um Brejo da Cruz
Que eram crianças/ E que comiam luz.

Chico Buarque de Hollanda (*Brejo da Cruz*)³.

O deslumbrante e sofisticadíssimo espetáculo *Parelha, um Olhar Sobre a Realidade*, em tese, foi a primeira obra indicada por Dalma Régia e por mim, que fomos responsáveis pelas obras selecionadas a figurar na 7ª edição da Mostra de Teatro Heliópolis: A Periferia em Cena.

Trata-se de uma criação impressionante, que pode ser inserida na condição de obra épica, periférica e absolutamente teatralista. A criação da obra, permite ver traços bastante apreensíveis dos procedimentos estilísticos da Cia Mundu Rodá, com coordenação de Alício Amaral e Juliana Pardo, se caracteriza em coletivo cujos espetáculos e processos de pesquisas de tradições das danças dramáticas brasileiras, sobretudo do Nordeste, são absolutamente essenciais; e, do mesmo modo, dos procedimentos de criação desenvolvidos (e buscados) pela Escola Livre de Teatro de Santo André. A despeito de a obra aparecer como um “drama” no catálogo da Mostra, trata-se de uma obra épica (posto que aterrada a contexto histórico, territorial e convivial), completamente antiilusionista, com recorte temático, vozes e uso de expedientes mergulhados nas formas populares de cultura e completamente distante

das intersubjetividades do universo dialógico do universo burguês.

Obra, de um rigor experimental absoluto, a investigar, em movimentos ziguezagueantes (temático e estruturais, tanto do ponto de vista ético, como no do estético e também por entrelaçar o ficcional e o documental), as interconexões originário-ancestrais, contrastadas às dificuldades de um existir em plenitude na atualidade. Em tal perspectiva, assim como os cavalos e as atrizes, a laje, localizada sempre acima de nossas cabeças, quando e se galgada, se caracteriza em um espaço dos sonhos, dos devaneios e da criação. Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra compuseram a composição musical “Boi Voador Não Pode” para a montagem do espetáculo teatral *Calabar: O Elogio da Tradição* (1973), cujos versos originais apresentam a indagação: “Quem foi, quem foi que falou no boi voador?/ Manda prender esse boi, seja esse boi o que for [...]”. Lajes, na vida e na obra em destaque, se caracteriza em uma espécie de periscópio a permitir que tudo ao redor, ao ser visto possa ser desaterrado na leveza do ar... Portanto, cavalos-personagens podem, sim, se manifestarem sobre uma laje em qualquer casa, nas incontáveis periferias do mundo. Ainda nessa profusão de metáforas, os antolhos dos cavalos, por que não?, são equipamentos de (des)mergulho para escafandrar os (m)ares das encantarias imaginativas são balaclavas/ capuz de ninja a cercear e a disfarçar.

³ A mesma epígrafe foi usada pelo espetáculo em destaque e em *Nitrido ou a Dramaturgia de Cavalo: Uma Obra de Beleza Assombrosa a Nos Fazer Galopar*, apresentado pelo grupo Cavalo Teatro, de Jardim Romano de Ururay. Fundamentalmente, em ambas as criações, a figura do cavalo aparece como alegoria, metáfora e personagem.

Trata-se de uma obra visceral e sem concessão, obra cuja apreciação não fica no meio do caminho, como as pedras de Drummond. Obra que toca, abissalmente ou, do mesmo modo, afasta para alhures.

No programa da Mostra, como síntese do espetáculo, aparece a indicação segundo a qual:

Há 198 anos, dois cavalos, Santa Cruz e Parelheiros, correm sem parar por uma das regiões mais esquecidas de São Paulo: Parelheiros. Em uma laje na periferia, Fena e Cambuci revelam histórias de um território marcado por promessas e muros. Prestes a completar 199 anos, Parelheiros decide parar de correr pela primeira vez, entrando em conflito com seu irmão, Santa Cruz. O espetáculo coloca a periferia no centro da cena. Afinal, onde tem corda, tem cavalo.

Alguma das entidades da beleza africana, com ênfase aquelas da tradição iorubá (Oxum, Ewá, Logunedé) ou daquelas dos primeiros e originários povos daqui, com ênfase àquelas Guarani, cuja Aldeia Krukutu ainda existe em Parelheiros (*Mbya reko*, correspondendo ao modo de ser Guarani) se juntaram para criação do espetáculo. Nessa linda composição espetacular, realmente, não pode deixar de se mencionar os distintos trotes dos “dois cavalos”, a representar o território de Parelheiros, cujos trotes, mais e menos, têm a cadência e andamento do Cavalo Marinho (que Alício Amaral e Juliana Pardo têm pesquisado com absoluta seriedade e

respeito à tradição, sobretudo aquele da Zona da Mata pernambucana).

O primeiro desenho de luz do espetáculo, manifestado no chão, apresenta uma encruzilhada. Encruzilhadas, em tese, sugerem momentos de deliberação de mudanças... Escolhas quase sempre se caracterizam em processos de aspereza: deixar algo, com alguma segurança e aventurar-se... Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, em *Caís*, iniciaram sua criação com: “Para quem quer se soltar/ Invento o cais/ Invento mais que a solidão me dá/ Invento Lua nova a clarear/ Invento o amor/ E sei a dor/ e me lançar [...], é também disso que se trata: de um lançar-se, de um permitir-se.

A criação de *Parelha, um Olhar Sobre a Realidade* colige e interconecta: duas atrizes, dois cavalos, Parelheiros e os incontáveis muros a tentar impedir os vôos e as visões em uma laje. Naquele território de encantaria, e depois de soltar algumas das amarras para a “viagem” que o espetáculo propõe e que conseguirá conduzir a quem se permitir, uma das atrizes (pelas duas) afirma: “Nós duas aqui, nunca mais fomos as mesmas”.

A dramaturgia de texto, dividida em episódios distintos, como apontado, tem característica ziguezagueante. Pela dramaturgia de texto, colada àquela de cena, determinada personagem, na condição de função protagônica, se apresenta; deixa a próxima, na mesma condição de apresentar, retoma seu lugar e assim vai, do começo ao fim do espetáculo. Os episódios são totalmente coreografados (a misturar distintos desenhos coreográficos) e – socorro! – apresentados (com ou sem determinação de *leitmotiv* ou motivo condutor) por meio dos mais inusitados instrumentos e sons (dionisiacos e slivarianos⁴).

De certo modo, aquele espetáculo, repleto de lindas e pungentes metáforas, reconfiguradas no tempo e espaço da linguagem teatral, que chega ao seu paroxismo no espetáculo, forma uma imensa colcha ou um parangolé de belezas, tomando o universo de múltiplas inquietudes de Oiticica, de Hermeto, de Lúcia Clark. Sim, é uma obra experimental a mesclar o mais arrojado das vanguardas brasileiras e das formas populares de cultura, em teatralidade poética lírica dissimulada!

O conjunto de criação de tão poética e palimpsesta obra, e cuja instância epifânica também pode ser apreendido pela massa corporalizada, em cena, do corpo-narrativo-dançante de Maria José Alves, nascida depois de o cordão umbilical ter volteado seu pescoço três vezes, repete o “milagre” em cena.

A obra, na condição de abrir um portal de possibilidades, é promotora, em harmonia contrastante, de muitos e articulados, despertamentos; assim, entendo a metáfora carnavalesca e devorativa, mas não aprecio o modo como ela ocorre. A obra canta Parelheiros, seus motivos, dificuldades, aproximações e apartamentos; a obra encanta pela sua regionalidade universal; a obra nos conduz por caminhos tão proximamente distantes. Em muitos momentos, parecia que daquele chão de laje, eu ouvia alguns de meus ancestrais, em estado de muita tristeza e abatimento a dizer: “a gente não precisava atravessar o Atlântico pra isso”. Por isso o espetáculo é aterrado em Parelheiros e seus cavalos com perto e mais de duzentos anos.

O espetáculo me levou a caminhos de muitas perdas e de esquecimentos retomados, mas, de modo semelhante ao meu sentir em *Nitrído ou a Dramaturgia de Cavalo*, cujos cavalos me levaram aos ares, em *Parelha, um Olhar Sobre a Realidade*, *Parelheiros* e *Santa Cruz*, em procedimento de rodizio, estiveram e ainda me conduzem pelos “chão de teto” dos caminhos. Quando e se eu voltar, sinalizo.

Agradeço comovidamente à viagem que, por intermédio da obra, proporcionaram em minha existência, e para finalizar, sabem que mais? Consegui divisar, mas em periscópios, a obra magistral que Carlos Drummond de Andrade, escrevera em *A Noite Dissolve os Homens*:

A noite desceu. Que noite!/ Já não enxergo meus irmãos.
E nem tão pouco os rumores/ que outrora me perturbavam.
A noite desceu. Nas casas,/ nas ruas onde se combate,
nos campos desfalecidos,/ a noite espalhou o medo
e a total incompreensão./ A noite caiu. Tremenda,
sem esperança... Os suspiros/ acusam a presença negra
que paralisa os guerreiros./ E o amor não abre caminho
na noite. A noite é mortal,/ completa, sem reticências,
a noite dissolve os homens,/ diz que é inútil sofrer,
a noite dissolve as pátrias,/ apagou os almirantes

⁴ Alusão a Dionísia Gonçalves e Gregory Slivar!!

cintilantes! nas suas fardas./ A noite anoiteceu tudo...
O mundo não tem remédio.../ Os suicidas tinham razão.

Aurora,
entretanto eu te diviso, ainda tímida,/
inexperiente das luzes que vais acender
e dos bens que repartirás com todos os homens.
Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações,
adivinho-te que sobes, vapor róseo, expulsando a treva
noturna.
O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos,
teus dedos frios, que ainda se não modelaram
mas que avançam na escuridão como um sinal verde e
peremptório.
Minha fadiga encontrará em ti o seu termo,
minha carne estremece na certeza de tua vinda.
O suor é um óleo suave, as mãos dos sobreviventes se
enlaçam,
os corpos hirtos adquirem uma fluidez,
uma inocência, um perdão simples e macio...
Havemos de amanhecer. O mundo
se tinge com as tintas da antemã
e o sangue que escorre é doce, de tão necessário
para colorir tuas pálidas faces, aurora.

A ficha técnica do espetáculo contou com os seguintes nomes: concepção, atuação e música em cena: Dionísia Gonçalves e Maria José Alves; direção: Alício Amaral e Juliana Pardo (Cia Mundu Rodá) e Núcleo Parelha; dramaturgia: Cristiane Sobral e Núcleo Parelha; direção musical: Gregory Slivar; trilha sonora, composição ao vivo e preparação vocal: Dionísia Gonçalves; preparação corporal: Alício Amaral e

Juliana Pardo (Cia Mundu Rodá; criação e operação de luz: Kenny Rogers; assistência de iluminação: Bianca Pereira; criação e concepção cenográfica: Wanderley Wagner e Núcleo Parelha; concepção de figurinos: Macarena Rozic (Reviver Ateliê); hairstyle: Mestiça; registro fotográfico laje: Kenny Rogers; design gráfico: Adi Alves; registro fotográfico: Cristhiane Evangelista; operação de som, cenotecnia e consultoria musical: Gilson Lande; consertos e manutenção técnica: Luthieria Fênix Sg; intérpretes de Libras: Nzambiapongo e Tamy Guimarães; assessoria de imprensa: Pombo Correio; produção geral: Núcleo Parelha; produção de campo: Sula Silva; assessoria contábil: Juliana Santana. realização: Núcleo Parelha.



Weslei Barba

Território, Substantivo Coletivo: Parelha - Um Olhar Sobre a Realidade do Núcleo P.A.R.E.L.H.A, por Carolina Angrisani.

Vou convidar os meus irmãos trabalhadores
Operários, lavradores, biscateiros e outros mais
E juntos vamos celebrar a confiança
Nossa luta na esperança de ter terra, pão e paz, ê, ê
Vamos chamar os índios que ainda resistem
As tribos que ainda insistem no direito de viver
E juntos vamos reunidos na memória
Celebrar uma vitória que vai ter que acontecer, ê, ê
Convido os negros, irmãos no sangue e na sina
Seu gingado nos ensina a dança da redenção
De braços dados, no terreiro da irmandade
Vamos sambar de verdade enquanto chega a razão, ê, ê
Vamos chamar Oneide, Rosa, Ana e Maria
A mulher que noite e dia luta e faz nascer o amor
E reunidas no chão da liberdade
Vamos cantar de verdade, vamos pisar sobre a dor, ê, ê

Vou convidar a criançada e a juventude
Tocadores, me ajudem, vamos cantar por aí
O nosso canto vai encher todo o país
Velho vai dançar feliz, quem chorou vai ter que rir, ê, ê
Laiá laiá lalaialaiá

José Vicente (Baião das Comunidades).

O Núcleo P.A.R.E.L.H.A, originário de Parelheiros, zona Sul da cidade de São Paulo, fundado por Maria José Alves e Dionísia Gonçalves, existente desde 2020, apresentou o espetáculo *Parelha - Um Olhar Sobre a Realidade* no encerramento da 7ª edição da Mostra de Teatro Heliópolis – A Periferia em Cena, organizada pela Companhia de Teatro Heliópolis. Após a apresentação, ocorreu uma conversa entre as artistas e o público, mediada pelo pesquisador Alexandre Mate, um dos curadores da Mostra, o que possibilitou conhecer um pouco mais sobre a trajetória da dupla e o processo de criação e elaboração da obra.

O termo que dá nome ao coletivo e ao espetáculo, dialoga em sua origem latina com a expressão *pãr*, que significa semelhante, podendo estar associado a diferentes significados: união, dupla de pessoas, um par de animais de tração ou dístico poético, tendo o distrito de Parelheiros recebido esse nome por conta das corridas de cavalos existentes na região entre o final do século XIX e início do século XX, denominadas *parelhas*.

Em cena, dois corpos humanos brincam, experimentam-se cavalos, Santa Cruz e Parelheiros, trotam, galopam, empinam, bufam, relincham, exibem crinas, pelagens e rabos, lutam para se livrar de estribos, ferraduras, cabrestos, cordas, arreios, freios-bridões e tapa-olhos que aprisionam.

O espetáculo *Parelha - Um Olhar Sobre a Realidade*, realizado com o apoio da 7ª edição do Programa Municipal de Fomento à Cultura da Periferia, formalmente épico-documental, inicialmente foi concebido para ser apresentado em uma laje a céu aberto, localizada em Parelheiros e, posteriormente, recebeu novos contornos cênicos para contar, cantar e dançar de forma inventiva e consciente em palcos de outras vizinhanças, os 198 anos desde a fundação do distrito e de quando ainda se chamava Santa Cruz, por meio de um “trote alado” de celebração à existência de sua comunidade, evocando as memórias locais, permeadas por mata atlântica, territórios indígenas, quilombos, gentes trabalhadoras e suas culturas, ao mesmo tempo em que não contém a sua “levada” ao denunciar os processos de colonização alemã, o avanço da especulação imobiliária, a precarização do trabalho, a defasagem na infraestrutura de comunicações e os muros simbólicos e materiais que apartam a periferia da capital.

O Núcleo apresenta maturidade na pesquisa documental, no que concerne à escavação de seu território, driblando os apagamentos históricos ao recorrer à oralidade e à memória coletiva da vizinhança. Em determinado momento é colocada em cena uma sutil metáfora referente ao ato de destapar os olhos do cavalo. Tal ato pode ser compreendido como um despertar consciente das atrizes sobre os processos históricos de apagamentos, invisibilidades e silenciamentos ocorridos em Parelheiros e suas gentes e das possibilidades de presente e futuro. Tal movimento, em partilha com

o público, que é convidado a experimentar o mesmo movimento ao assisti-las ou até mesmo antes do espetáculo começar, quando cada espectador/a é presenteado com um chaveiro contendo um pequenino tijolo, que remete à expressão popular “para construir basta o primeiro tijolo”. Dessa maneira pode se estabelecer o convite para uma construção coletiva de um novo imaginário simbólico sobre o território.

Trata-se do trabalho rigoroso e sensível de Maria José Alves, que encanta com o alto desempenho de seus movimentos e de Dionísia Gonçalves, cujo engenho na composição sonora, habilidade com os instrumentos musicais, canto e vocalizes é comovente. Ambas assinam a direção e a dramaturgia do espetáculo, sendo a direção elaborada junto à Juliana Pardo e Alício Amaral, também responsáveis pela preparação corporal, e a dramaturgia escrita junto à Cristiane Sobral.

A direção musical de Gregory Silvar e a trilha sonora e composição ao vivo de Dionísia Gonçalves, oferecem ao público o desfrute de apreciar as sonoridades produzidas por instrumentos musicais, feitos de materiais de construção, com destaque ao “violoncelo” constituído de lata. Tijolos, calhas, plainas, trenas, serras, conduítes amarelos e tubos de pvc presentificam em cena a materialidade dos sons e ruídos de um distrito que não cessa de asfaltar e parir casas.

A criação e operação de luz de Kenny Rogers e a assistência de iluminação de Bianca Pereira, constroem uma atmosfera, que produz a sensação de céu aberto, como nos momentos em que nuvens parecem pairar no céu, possibilitando ao público vislumbrar imagens suspensas no ar, feito aquelas que as crianças costumam enxergar em forma de anjos, cavalos alados e tudo mais que a imaginação permitir, em uma composição afinada com a cenografia, constituída por elementos que sugerem a existência de uma laje de tijolos aparentes, feito pano de roda, muito utilizado em espetáculos de rua, cuja função é delimitar o espaço cênico e possibilitar que o espetáculo esteja em constante itinerância, cuja criação e concepção é de Wanderley Wagner junto ao Núcleo P.A.R.E.L.H.A

A concepção de figurino de Macarena Rozic e o *hairstyle* de Mestiça evocam a ancestralidade indígena do território e sugerem traços equinos, ratificando a metáfora que coloca em semelhança os perversos processos de exploração sofridos por ambos.

Ao colocar passado, presente e futuro em estado de emparelhamento, *Pareilha* propõe ao público significativos deslocamentos subjetivos e objetivos, e convida a fincar os pés no presente, recordar o passado e vislumbrar juntos a construção de um futuro melhor a ser realizada a muitas mãos.



Weslei Barba

Entre Tijolos e Trupés – A Partir de *Parelha*, um Olhar Sobre a Realidade, do Núcleo Parelha, por Danni Vianna

Antes de entrar no espaço cênico, duas “espectadoras” começaram espontaneamente a contar sobre sua vida em Parelheiros e suas relação com o Núcleo Parelha, formado por Dionísia Gonçalves e Maria José Alves. As espectadoras, entusiasmadas, contavam as delícias do bairro, os restaurantes, os parques e também as atividades culturais, dentre elas o Núcleo Chão(s) de Teto(s), fruto de oficinas dominicais promovidas pelo Parelha em sua sede-laje. Ou seja, antes de a peça começar ela já havia começado, num percurso de 37 km entre o centro do bairro e a sede da Cia de Teatro de Heliópolis, espaço em que a apresentação aconteceu. E um pouco do próprio espetáculo já se revelava nessa conversa insuspeita dessas espectadoras e vizinhas: a relação tensa entre Parelheiros, o Centro da cidade, a Prefeitura e a cultura no meio disso tudo.

Contudo, as artistas se vêem diante de uma primeira questão: como falar de um território em cena? Originalmente, apresentada em uma laje em Parelheiros, a peça tem circulado por distintos espaços, trazendo consigo um pouco de seu contexto de origem. Para isso, logo que entramos no espaço cênico, já avistamos quatro paredes de tijolos, que são complementadas por uma descrição detalhada de como seria assistir a peça na laje mesmo. Teríamos de subir alguns lances de escadas, pedir licença para alguns moradores, atravessar varais de roupas e então nos sentar em uma arquibancada para assistir ao espetáculo. Essa descrição é essencial para compreendermos não só o contexto de produção da peça, mas também imaginarmos outras formas de fazer e assistir teatro.

Feita essa contextualização, a peça se estrutura a partir de dois eixos: o primeiro de viés ficcional, no qual dois cavalos - Santa Cruz e Parelheiros - dialogam sobre

obedecer ou não as regras impostas pelas corridas de cavalo; o segunda de viés documental, narra a relação das artistas com o bairro e sua história. Essa escolha bi-partida por vezes gera uma fragmentação da narrativa, deixando lacunas, que vão sendo respondidas ao longo do espetáculo. Mesmo assim, a escolha provoca tensões interessantes na qual ficção e realidade se dialetizam mutuamente. Assim, da mesma forma que as artistas se perguntam porque não derrubaram um muro que a vizinha ergueu autoritariamente, vemos Parelha instigando seu irmão mais velho Santa Cruz a se rebelar contra o cabresto.

O ir e vir entre ficção e documento também aparece em outros elementos compositivos do espetáculo, para além de sua dramaturgia. A música, por exemplo, foi construída apenas com instrumentos feitos de materiais encontrados na laje. Assim, uma bacia vira uma bateria; uma calha vira um megafone; tijolos ressoam com amplificadores acoplados. Essa operação, longe de ser um mero recurso estético ou uma condição da precariedade, revela que outras sonoridades emergem quando nos deslocamos do palco italiano tradicional.

Esse deslocamento da tradição eurocêntrica também se faz presente na construção corporal das atrizes que bebem do Cavalo Marinho para a construção de Santa Cruz e Parelha. Assim, a diferenciação dos dois equinos não se dá apenas em sua atitude verbal, mas se manifesta em trupés diferentes: Santa Cruz é constante e ritmado, enquanto Parelha volteia, bamboleia, dá saltos. Ao proceder dessa forma, o Núcleo Parelha aproxima o território de Parelheiros ao da zona da mata pernambucana, fazendo ver que um bairro nunca está isolado em suas questões, mas sim ressoa a vida de outras tantas periferias.

É justamente nessa tensão entre o território que a peça representa e o território que ela deseja transformar que o espetáculo encontra sua força política. Ao reivindicar um teatro feito a partir de Parelheiros e para Parelheiros, o Núcleo Parelha não está apenas contando a história de um bairro: está disputando quem tem o direito de produzir e ocupar os espaços de cultura da cidade. Parelheiros, com seus 199 anos de história, ainda não conta com um aparelho teatral montado, embora reúna mais de 56 coletivos culturais. A ausência de um palco, portanto, não significa ausência de cena — significa que ela vem sendo construída em lajes, ruas, quintais, oficinas e nos corpos de quem insiste em fazer.

Ao final, quando as atrizes cantam que “essa flecha não acerta hoje, mas ela acerta o hoje amanhã”, o espetáculo parece lançar para o futuro aquilo que o presente ainda não consegue realizar. A flecha é também o próprio teatro: um desejo que talvez não encontre ainda o alvo institucional, mas que já desloca o imaginário sobre o que pode ser um espaço cênico. Entre tijolos e trupés, o Núcleo Parelha aponta para a construção de um teatro em Parelheiros — não como promessa de um edifício que finalmente levará cultura ao bairro, mas como reconhecimento de que a cultura já está lá. Resta, talvez, que a cidade pare de olhar para a periferia apenas como território a ser alcançado e passe a reconhecer que, dali, também partem flechas capazes de acertar o futuro.



Weslei Barba

***Parelha: A Flecha Lançada Ontem para Transformar o Hoje no Amanhã*, por Ana Beatriz Pestana Gomes**

Em *Parelha – Um Olhar Sobre a Realidade*, do Núcleo Parelha, duas mulheres transformam uma laje em território de memória, pertencimento e luta. Apresentado na Sede da Companhia de Teatro Heliópolis, no Ipiranga, o espetáculo nos conduz para Parelheiros, extremo sul da cidade de São Paulo, um território frequentemente tratado como margem, mas que aqui se revela como centro de uma história que atravessa os Brasis. No centro da cena, uma estrutura circular cercada por tijolos evoca uma laje. Uma laje que é casa, palco e território. Os tijolos remetem às casas que crescem aos poucos, acompanhando os sonhos, os recursos e as possibilidades de quem as habita. O espetáculo recusa a ideia de que essas casas sejam simplesmente “inacabadas”. Há nelas processo, trabalho, invenção, desejo e memória. A casa não está inacabada: está acontecendo. E talvez essa seja também uma imagem para Parelheiros, um território que não pode ser compreendido apenas pelo que ainda não recebeu, mas pelo que seus habitantes vêm construindo apesar das ausências do estado e de políticas públicas e culturais.

A luz desenha linhas que se cruzam até formar uma encruzilhada no chão. As duas mulheres se encontram nesse ponto onde diferentes caminhos, tempos e saberes se cruzam. É desse lugar que surgem os cavalos. Santa Cruz e Parelheiros carregam quase duzentos anos de história. Dois cavalos que correm há tanto tempo que quase já não sabem por que correm. Um quer continuar, o outro começa a perguntar para onde estão indo. A metáfora se amplia rapidamente para além da relação entre as personagens. Quantas vezes somos ensinados a correr sem perguntar pelo sentido da corrida? Trabalhar, produzir, deslocar-se, pagar, consumir, sobreviver. A cidade exige velocidade, mas raramente pergunta qual é o destino desse movimento. Em *Parelha*, parar para perguntar torna-se, portanto, um gesto político.

A história também não aparece como passado encerrado. Ela retorna, atravessa os corpos e interfere no presente. A dramaturgia evoca as políticas de branqueamento implementadas pelas elites brasileiras após a abolição da escravização, por meio do incentivo à imigração europeia, e traz a presença histórica da colônia alemã formada em Parelheiros. Mas, ao fazê-lo, produz uma pergunta incômoda: por que algumas presenças são lembradas enquanto outras permanecem apagadas? Antes da colônia, havia povos indígenas, modos de vida, conhecimentos e relações com a terra. Houve também expulsão, violência e extermínio. Nesse sentido, lembrar é uma forma de disputa de narrativas. Quem a história escolheu guardar? Quem ela escolheu esquecer? O passado continua produzindo o presente, e aquilo que não é lembrado corre o risco de continuar sendo violentado. A memória, em *Parelha*, torna-se uma prática de resistência justamente porque interfere naquilo que ainda está por vir.

Essa transmissão entre passado e futuro aparece também na relação entre Santa Cruz e Parelheiros. Santa Cruz carrega uma história de exploração. Foi explorado, não conseguiu romper com a estrutura que o submetia e acabou reproduzindo sobre o outro aquilo que havia sofrido: “Eu explorei você do jeito que fui explorado”. A frase desmonta uma leitura simplista da relação entre opressor e oprimido. A violência também pode ser transmitida; quem sofre uma estrutura de dominação pode reproduzi-la quando não consegue transformá-la.

Mas há uma diferença decisiva entre os dois. Santa Cruz reconhece seu fracasso e, diante de Parelheiros, formula uma espécie de desejo: “Espero que você consiga”. É como se transmitisse não uma herança de poder, mas a consciência de que não conseguiu romper. O mais velho entrega ao mais jovem a possibilidade de interromper a repetição. Parelheiros recebe essa história, mas decide não reproduzi-la.

Nesse momento o muro ganha força como imagem. Um muro separa, delimita, determina quem fica de cada lado. Pode ser concreto, mas também pode ser econômico, social, territorial e histórico. Há muros entre casas e bairros, entre centro e periferia, entre aqueles que decidem e aqueles que obedecem, entre quem concentra recursos e quem precisa reivindicar o acesso ao mínimo. Parelheiros vive também essas distâncias: a ausência de equipamentos culturais, a insuficiência das políticas públicas, a distância física e simbólica em relação aos centros de decisão da cidade.

Mas, quando Parelheiros pede a Santa Cruz que o liberte, a resposta não vem. Santa Cruz também está preso. E então o cavalo compreende que ninguém poderá lhe conceder aquilo que ele próprio precisa conquistar. Parelheiros atravessa o muro e afirma: “Não serei mais cavalo de ninguém”. A liberdade, aqui, não aparece como algo concedido por outro, mas como uma decisão de interromper uma relação de dependência. Essa ruptura se concentra na imagem da flecha. Construída a partir das tranças de uma mulher negra, ela condensa memória, corpo, ancestralidade e futuro. A flecha não é lançada apenas contra um inimigo determinado. Ela é lançada contra o esquecimento. É também uma imagem de tempo. “A flecha lançada ontem pode transformar o hoje no amanhã”, diz a personagem. Nem toda luta produz resultados imediatamente visíveis. Há gestos que atravessam gerações, há pessoas que lutam

sem saber quem verá os efeitos de sua luta. Ainda assim, lançam. Porque alguém precisa iniciar o movimento para que outro possa continuá-lo. Essa concepção de tempo é central. O passado não passou completamente. As violências coloniais, o apagamento das memórias indígenas, a escravização, as desigualdades territoriais e a concentração de recursos continuam produzindo efeitos no presente. Da mesma maneira, as lutas de quem veio antes continuam chegando até nós. A memória é, portanto, uma flecha que atravessa o tempo.

É nesse cruzamento entre passado, presente e futuro que Parelheiros deixa de aparecer como margem e passa a ocupar o centro. O espetáculo não apresenta a periferia como paisagem de pobreza nem como objeto a ser explicado pelo olhar externo. Parelheiros é lugar de produção de conhecimento, cultura, memória e pensamento. A pergunta deixa de ser “o que falta a Parelheiros?” e passa a ser “o que a cidade não consegue enxergar quando não olha para Parelheiros?”. Essa mudança de perspectiva também aparece na relação com o teatro. Parelheiros não possui equipamentos culturais do Estado suficientes, mas possui pessoas que fazem teatro. Na ausência de uma estrutura institucional e políticas culturais do Estado, a laje vira palco. Essa transformação carrega simultaneamente potência e denúncia. A laje, nesse sentido, não é um palco improvisado e menor. Ela é outro modo de produzir teatro. Carrega as memórias das famílias, os vizinhos, os tijolos, os conflitos e os sonhos. O teatro nasce do território e, ao nascer, faz com que o território se reconheça como produtor de linguagem.

Essa tensão entre celebração e denúncia aparece de forma crítica no aniversário de Parelheiros. Há bolo, vela, parabéns. Mas a festa rapidamente se transforma em pergunta: o que exatamente está sendo comemorado? Quase duzentos anos de história, mas também de promessas, ausências, espera e resistência. Quando uma das personagens deseja, ao apagar a vela, não estar mais ali no ano seguinte, a celebração revela sua ferida. O desejo de partir pode ser lido como desejo de que as condições que tornam aquele território tão desigual deixem finalmente de existir. Por isso, a liberdade de Parelheiros não significa simplesmente chegar a outro lugar. Significa poder escolher. O cavalo passou quase duzentos anos correndo, mas correr não necessariamente significava avançar. Talvez fosse preciso parar para lembrar, perguntar, reconhecer os apagamentos, olhar os muros e compreender a própria história. Só então seria possível voltar a caminhar.

A metáfora do cavalo ganha, assim, uma dimensão contemporânea e concreta. Em uma sociedade organizada pela produtividade, pela velocidade e pelo movimento permanente, somos constantemente convocados a correr: produzir mais, chegar mais longe, consumir, competir. Mas quem escolheu esse caminho? E o que acontece quando decidimos interromper uma rota que parece previamente determinada? É nesse ponto que a trajetória das atrizes e idealizadoras da obra, Dionísia Gonçalves e Maria José Alves, encontra a própria narrativa do espetáculo. Em vez de seguir a rota mais previsível do teatro comercial paulistano, historicamente concentrado nos equipamentos e circuitos culturais das regiões centrais, as artistas escolheram permanecer em Parelheiros e construir ali seu teatro, suas redes e suas lutas. A

escolha de ficar transforma-se em prática política: criar no território, fortalecer seus vínculos, produzir cultura e disputar, a partir da própria comunidade, outros modos de fazer e pensar o teatro. Essa decisão também altera o mapa teatral da cidade. Parelheiros deixa de ser apenas um território para onde eventualmente se leva um espetáculo e passa a ser lugar de criação, permanência, formação, pensamento e organização política. Ao escolherem construir sua trajetória ali, afirmam, na prática, que produzir teatro também é decidir onde se quer estar, com quem se quer criar e quais territórios se deseja fortalecer.

A flecha lançada pela obra, portanto, não aponta para um futuro abstrato. Ela parte de uma decisão concreta tomada no presente: mudar a rota. Escolher onde ficar, onde criar e para quem produzir também é disputar a cidade, fortalecendo culturalmente o território e suas lutas. E quando o teatro decide alterar sua rota, outros caminhos começam a se tornar possíveis. Assim, *Parelha – Um Olhar Sobre a Realidade* lança a sua flecha ontem, ela atravessa o presente e aponta para outros futuros mais diversos e justos.



“Consideraciones Criticas” dos Espetáculos Apresentados na 7ª Edição da Mostra de Teatro de Heliópolis: Periferias em Cena, por Carlos Vargas Salgado

É um autêntico privilégio conhecer de perto o circuito periférico de teatro em São Paulo. Embora tenha visitado a cidade com frequência nos últimos dois anos, estar aqui me permitiu observar de perto aquela que é a maior urbe do Brasil e uma das capitais teatrais mais imponentes que já vi. Nesse sentido, devo dizer que meu olhar é o de um docente universitário focado no teatro latino-americano, mas também o de um diretor em atividade que trabalha entre o Peru, o México e o Brasil.

É a partir desse duplo lugar que tento articular uma leitura sobre o que presenciei durante estes sete dias de Mostra.

Quero reconhecer de início o enorme trabalho da Companhia de Teatro Heliópolis e da MUK. A 7ª Mostra foi um sucesso estrondoso: uma oportunidade extraordinária para cruzar discursos de diferentes zonas da grande São Paulo e

conectar públicos de diversas gerações, dividida com acerto entre o teatro para a infância e peças para o público adulto. Tudo isso demonstra uma dedicação profunda e uma clareza louvável sobre qual teatro se quer promover, quais debates interessam e quais ideias devem ser colocadas em circulação. Nesse sentido, a curadoria de Alexandre Mate e Dalma Régia foi uma peça fundamental para o excelente resultado obtido.

Em uma visão panorâmica, parece-me vital indagar sobre os conceitos que atravessam a estrutura da Mostra: noções como «teatro de grupo», «teatro popular» ou «teatro periférico», termos que ressoaram tanto em cena quanto nos corredores. Inevitavelmente, tendo a fazer comparações e, embora o teatro paulistano tenha traços muito singulares, ele também compartilha constantes que definem o teatro contemporâneo da América Latina.

Um circuito periférico seria aquele que busca, essencialmente, sair das salas tradicionais e dos centros culturais convencionais para construir uma acessibilidade real em zonas afastadas do centro, como é o caso da comunidade de Heliópolis. No fundo, trata-se de questionar o fato de o teatro continuar operando sob o modelo burguês de mero entretenimento para as classes médias-altas e ilustradas das grandes urbes. A pergunta central aqui seria como ampliar a base de espectadores que têm acesso ao fazer teatral, para que o teatro seja visto como um espaço vivo de interação social comunitária e de debate público, de forma democrática.

Porque será precisamente aí que poderemos começar a questionar o «gosto teatral» herdado das classes dominantes e, quem sabe, enunciar as bases de um gosto teatral das classes oprimidas. Sei que isso soa apenas como inclinação ideológica, mas na prática é um programa concreto de difusão cultural e democratização. Claro que, como dizem, o diabo está nos detalhes: democratizar o acesso também coloca à prova nossos próprios valores estéticos. O que consideramos realmente “popular”? Do que rimos, com o que nos comovemos? Alguém no centro ri ou chora das mesmas coisas que alguém na periferia? O horizonte de expectativas teatrais é o mesmo em uma sala do SESC e em uma favela? E se não é, por que é assim? Como devemos assumir com clareza nossas próprias posturas éticas e estéticas por trás do teatro que nos encorajamos a produzir e compartilhar?

Estas interrogações ganham uma urgência crucial no teatro para a infância. Às vezes caímos no erro de assumir que as crianças só precisam de formatos breves ou hiperdinâmicos, sem considerar que também neste teatro podem habitar temáticas de profundo interesse social e político. A palavra «política» costuma deixar muita gente nervosa, mas a formação da cidadania não pode ser adiada até a idade adulta, quando provavelmente já será tarde. Nesse sentido, minha primeira reflexão tem a ver com o que uma mostra como esta oferece a um público tão particular quanto as crianças nas escolas.

Salvo uma exceção, as peças infantis que vi se estruturavam em torno do jogo e da metáfora do próprio fazer teatral, apelando especialmente às formas do circo-teatro. Foram muito efetivas, pois conseguiram conectar de imediato com as crianças, embora por momentos parecessem se esgotar em suas próprias buscas. Há aí uma pergunta que vale a pena investigar: como fazer com que um teatro para a infância — que por natureza deve ser um espaço de liberdade, fruição e riso libertador — não caia na estética da evasão ou no

esquecimento da realidade, tão comuns no cinema, nos meios de massa ou nos videogames? E embora entenda que no teatro a experiência teatral é uma mensagem em si mesma, outras oportunidades de fruição também são possíveis.

Fiz a ressalva de um dos trabalhos, *O Auto do Negrinho*, do Teatro Terreiro Encantado, pois talvez exija um comentário mais específico. Esta obra parte de uma peça de literatura de cordel sobre o Negrinho do Pastoreio, bem como de lendas populares, para se aproximar, com pouquíssima necessidade de ficção, do passado escravocrata brasileiro e da enorme dívida social que ainda persiste com as populações afrodescendentes. A história deste menino maltratado e assassinado remete de forma direta ao genocídio de populações negras e, por extensão, também indígenas.

O texto mantém o ritmo, a rima e a métrica do cordel através da figura do narrador, enquanto a encenação se nutre da música popular, do uso de máscaras, bonecos e de uma corporalidade de cortejo que potencializa a performance dos atores. O resultado é um espetáculo vistoso que coloca em cena uma tragédia. E embora talvez a moral tenha se mostrado um pouco direcionada — em minha opinião, a mediação pedagógica cabe mais a educadores e famílias do que a artistas —, é inegável que o teatro infantil é também uma ferramenta de formação. Afinal de contas, evitar o pedagógico no teatro para a infância muitas vezes só serve para perpetuar formas de dominação que poderiam ser contestadas desde muito cedo.

Por sua vez, *Festa na Roça* (Coletivo Piracema), *Circo da Lona Preta* (Trupe Lona Preta) e *Suspiros e Burbujas* (Laguz Circo e Teatro Itinerante) coincidiram em estruturar seus relatos a partir da linguagem circense adaptada a espaços não convencionais. É o valor do circo-teatro: sair da grande lona para recriar a mística circense em um picadeiro menor por meio da palhaçaria, dos malabares e da música. *Festa na Roça* é talvez a mais explosiva das três; a música estrutura vivamente a cena e o jogo cômico dos atores demonstra essa capacidade tão distintiva do teatro brasileiro para transmitir liberdade e fruição através do jogo com resultados divertidos. Em *Suspiros e Burbujas*, a rotina das bolhas de sabão convida a uma participação ativa do público, em uma proposta que talvez se encaixe melhor com crianças muito pequenas. No *Circo da Lona Preta*, a brilhante atuação dos irmãos Carozzi recupera o espírito hilariante do *clown* clássico, celebrando o riso desmedido e a música em um jogo interminável que parecia ameaçar invadir completamente a plateia.

Levar teatro para a infância em uma comunidade como Heliópolis por meio de seus centros comunitários é uma oportunidade única: para muitas crianças, pode ser o primeiro contato com uma arte que costuma ser percebida como um privilégio de classes abastadas ou de quem pode descansar nos fins de semana. Fico com a inquietação de se, nestas apresentações de difusão, não se poderia arriscar um pouco mais nos conteúdos — uma pergunta que certamente os próprios grupos comunitários também se fazem constantemente. Há algo ali também conectado aos formatos e às limitações em que a mão invisível de um sistema (o sistema teatral, neste caso) intervém em nossa percepção das audiências, e que talvez seja outro dos temas que nós, interessados na permanência de um teatro periférico ou popular, deveríamos voltar a discutir.

No outro segmento, o do teatro para o público adulto, percebe-se uma linha muito clara que vincula todos os trabalhos: os quatro espetáculos questionam diretamente as constantes opressões a que estão submetidas toda a sociedade brasileira e como esta impacta a vida dos cidadãos nas zonas mais vulneráveis, seja no interior do país ou nas periferias urbanas, onde predominam populações afro-brasileiras e imigrantes. Assim, o palco se tornou também um território de investigação e questionamento social e cultural.

Poderíamos asseverar que o teatro político na América Latina passa há sessenta anos evidenciando as contradições brutais do sistema capitalista, e que a única coisa que parece ter mudado são as formas como elaboramos esse questionamento. E embora, como escreveu Brecht certa vez, seja mais interessante partir das coisas novas do que das velhas, por mais excelentes que tenham sido, as perguntas sobre o político do e no teatro continuam vigentes e urgentes. É verdade que agora é possível encontrar buscas muito mais profundas nas linguagens: a influência do teatro não dramático é evidente, assim como as hibridizações com o circo, a dança e a música ao vivo. Também é verdade que o uso da tradição popular da música brasileira, tão original quanto cativante, confere ao convívio cênico um impacto enorme nos espectadores. Da mesma forma, a renovada investigação das culturas populares, em suas formas de teatralidade, levou-nos a renovar, de passagem, a cena contemporânea.

No entanto, a pergunta de fundo reaparece: para onde levamos agora estas investigações? Por que, por exemplo, continuamos nos perguntando quando acabará este modelo de capitalismo descontrolado que aliena, oprime e elimina pessoas? Até quando suportaremos a presença ominosa da injustiça, do racismo, do classismo e da discriminação de gênero como parte da experiência da nossa realidade cidadã? Embora as formas teatrais para propor estas contradições tenham se tornado mais complexas, fascinantes e inovadoras, fica no ar a dúvida se a linguagem teatral, por si só, continua sendo suficiente para abranger o tremendo mal-estar da cultura contemporânea. Parece que, neste momento da história, não devemos nos perguntar apenas para onde queremos levar a humanidade e suas contradições aberrantes, mas também como fazê-lo, e com quais estratégias.

Nesse sentido, quero me referir com um pouco mais de detalhes às peças. Peço desculpas por não ter conseguido ver *Teimar Até que Brote*, do coletivo Corpo Aberto, embora esteja convencido de que muitas das reflexões que farei sobre os outros trabalhos dialogam diretamente com essa proposta, a julgar pelo que pude ler sobre ela.

Em *Republikkk*, do grupo REC Instituto, é evidente a impugnação ao exercício do poder político durante os tempos da pandemia. A grande interrogação que atravessa a obra é como a ideologia estatal transforma as pessoas em números descartáveis, definindo quem merece ou não a proteção do poder. Enfrenta-nos, no fundo, a verdadeira natureza da cidadania na América Latina, onde ainda arrastamos uma «cidadania decorativa»: uma cidadania pensada para que apenas os setores privilegiados gozem de direitos plenos.

A peça transmite esta crítica de forma avassaladora através da história de um pai que perde a filha na região de Goiás. Esse cruzamento onde o público irrompe na intimidade é o que gera um impacto tão devastador: os números frios de uma tragédia sanitária não são nada comparados à dor concreta de perder um ente querido. Para construir este relato, a proposta recorre a uma narrativa não linear e de corte episódico, questionando a

dramaturgia convencional e o modo como a informação é transmitida em cena. Apoia-se na música tradicional, em instrumentações populares e em figuras de teatralidade ancestral como o Bumba Meu Boi, que lhe conferem uma corporalidade sumamente intensa. Com certeza, a presença das narrativas populares também convida a questionar como concebemos a cultura brasileira contemporânea e a própria vivência da simbologia da morte. Sem tirar o peso da dor, creio que a obra entra em diálogo com visões que não concebem o fim da vida a partir da perspectiva trágica e individualista do pensamento eurocêntrico, dominado pela ideia do desaparecimento absoluto. *Republikkk* traça uma linha de tensão entre a denúncia política da morte como desgraça evitável e estas outras formas de entender a mortalidade como ciclo natural, e essa dobra é precisamente o que lhe confere sua maior potência poética e filosófica.

A semana terminou com *Nitrído*, do Cavalo Teatro, um grupo que trabalha no antigo território indígena chamado Ururay, na periferia de São Paulo. Uma narração precisa e também episódica das formas de cultura local, sem pretensões estilísticas, constrói, a meu ver, uma autêntica poética crua da periferia. O espetáculo integra dramaturgia, música, capoeira e até uma performatividade futebolística: mostra o quanto há de teatral no corpo do jogador de futebol brasileiro e o quanto há de futebolístico na ação cênica. Todo esse desdobramento de imagens se articula ao redor da denúncia sobre a opressão e a postergação social nas zonas distantes dos centros de poder em São Paulo. O mercado avassalador, a comida escassa e a dureza do trabalho sem descanso encontram um ritmo cênico que os torna imagens de enorme poder simbólico.

O Cavalo Teatro aposta em uma dramaturgia criada por artistas locais, muitos deles recém-iniciados nas artes cênicas através da mediação com coletivos profissionais. O resultado é um desfile brilhante de cenas que refletem a vitalidade do teatro brasileiro mesmo quando se enfrenta um tecido social à beira da ruptura. A figura do cavalo fugido buscando comida nos lixões funciona como uma poderosa metáfora do trabalho humano e da dissidência: o corpo resiste como espaço onde o sistema já não exerce a opressão. Esse corpo «cavalizado» nos enfrenta com a crueldade de uma urbe que isola e onde, como sugeria Benjamin, em suas teses sobre a filosofia da história, o civilizatório sempre tangencia a barbárie. A peça mostra como a opressão no Brasil cruza de forma interseccional a raça, a geografia e o gênero, revelando bolsões de colonialidade em uma sociedade que tenta com ansiedade se inscrever na modernidade.

Esta figura poderosa do cavalo reaparece significativamente em *Parelha, um olhar sobre a realidade*, do Núcleo Parelha. Aqui, dois cavalos — Santa Cruz e Parelheiros — percorrem a zona de Parelheiros (periferia de São Paulo) não mais para celebrar seus 200 anos de fundação, mas para denunciar dois séculos de injustiça. Ao final, Parelheiros, o cavalo jovem, decide correr por conta própria em um ato de contestação histórica e política. As duas atrizes envolvem o espectador em um relato de profundo simbolismo que integra música com instrumentos não formais, história e mitologia local, dando lugar a uma espécie de ode à força do habitante das periferias. E embora a proposta não ofereça soluções completas, apela com força à utopia e à esperança.

A montagem é brilhante e confirma o compromisso ético dos criadores paulistas com seus territórios. Deixa-nos, além disso, outra pergunta aberta: para onde uma poética da

periferia pode/deve nos conduzir? É esse o teatro urgente de que tantas vezes falamos que voltou? Ou são apenas bolsões de resistência isolada em um mercado teatral que se torna cada vez mais ciclópico com seu discurso único? Em meio ao enredamento sangrento do capitalismo de nossos dias, a obra também é um convite a repensar os princípios com os quais percebemos a realidade para podermos transformá-la.

Essa é, talvez, a grande diferença entre o teatro periférico e o outro que podemos chamar de convencional: a urgência das perguntas que precisam ser respondidas. Em um teatro criado a partir de/para as periferias (as periferias de qualquer lugar do mundo) não há espaço para a evasão nem para a condescendência. Não há tempo para a contemplação do mundo em chamas. Enquanto os grandes centros culturais às vezes diluem o conflito social em que vivemos sob a sofisticação das formas, o teatro de periferia (ou um teatro de fronteira — termo que adapto da chicana Gloria Anzaldúa) não pode contemplar o mundo como uma ordem inalterável e natural. Assim, contra o que tantos sujeitos à la Fukuyama têm proposto: a história não acabou; nossas sociedades latino-americanas estão sempre por se refazer, e a cena periférica de São Paulo quer nos lembrar que as perguntas fundamentais continuam intactas e à espera de respostas.