

Virginia Sambaquy-Wallner

Rito, participação e movimento no Teatro Contra a Barbárie



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag



Rito, participação e movimento no Teatro Contra a Barbárie





CUVILLIER VERLAG

Rito, participação e movimento no Teatro Contra a Barbárie

Processos de ritualização no teatro alternativo em São Paulo na primeira
década do século XXI

Virginia Sambaquy-Wallner



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen : Cuvillier, 2015

Zugl.: Passau, Univ., Diss., 2015

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2015

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2015

Gedruckt auf umweltfreundlichem, säurefreiem Papier aus nachhaltiger Forstwirtschaft.

ISBN 978-3-7369-9018-0

eISBN 978-3-7369-8018-1

Índice

Prefácio	9
Legenda de Abreviaturas	11
1. Introdução	13
1.1 Estruturação do trabalho	16
1.2 Terminologia	17
1.3 O Corpus	30
1.4 O estado da pesquisa científica	31
2. A estética do rito no Teatro Contra a Barbárie	37
2.1 Influências externas: Teatro da Crueldade e o Teatro de Grupo	37
2.2 Teatro ritualizado em São Paulo	43
2.2.1 A formação do teatro alternativo em São Paulo	43
2.2.2 As correntes anteriores ao Teatro Contra a Barbárie	47
2.2.2.1 Rito Antropofágico: Grupo Oficina	47
2.2.2.2 Companhia do Latão e Teatro da Vertigem	50
2.2.3 O Teatro Contra a Barbárie (TCB)	54
3. A estruturação do rito no teatro	61
3.1 O Rito de Passagem como fenômeno antropológico	61
3.2 A ritualização no teatro	67
3.3 Ritualização: o espetáculo como momento liminar	72
3.4 O texto cênico	74
3.5 Processos de Ritualização no Teatro Contra a Barbárie (TCB)	79
3.5.1 Concepção do espetáculo	80
3.5.2 Formas de espetáculo	82
3.5.3 Critérios para uma tipologia dos processos de ritualização	86
3.5.4 Tipologia da ritualização no TCB	90
4. Análise: ritualização no TCB	95
4.1 Os Grupos em estudo	95



4.2	<i>Tipo I: Ritualização sem deslocamento não participativa</i>	111
4.2.1	Helena pede perdão e é esbofeteada (Tablado de Arruar, 2010)	111
4.2.2	Guerra cega simplex – feche os olhos e voe ou guerra malvada (Coletivo bruto, 2009)	123
4.2.3	2° dom pedro 2° (Les Commediens Tropicales, 2009)	138
4.2.4	Orfeu Mestiço – Uma Hip-hópera Brasileira (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2011)	154
4.2.5	Síntese: O rito controlado como estopim para um drama social	168
4.3	<i>Tipo II: Ritualização com deslocamento não participativa</i>	170
4.3.1	Reis de Fumaça (Companhia do Feijão, 2004)	170
4.3.2	Homem Cavalo & Sociedade Anônima (Companhia Estável, 2008)	183
4.3.3	Síntese: O rito como instrumento de manipulação	194
4.4	<i>Tipo III: Ritualização participativa sem deslocamento</i>	195
4.4.1	Corinthians, meu amor (Brava Companhia, 2012)	195
4.4.2	O santo guerreiro e o herói desajustado (Companhia São Jorge de Variedades, 2007)	209
4.4.3	Hysteria (Grupo XIX de Teatro, 2001)	221
4.4.4	Síntese: O espectador como colaborador do rito	230
4.5	<i>Tipo IV: Ritualização participativa com deslocamento</i>	232
4.5.1	As bastianas (Companhia São Jorge de Variedades, 2003)	232
4.5.2	Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer (Companhia São Jorge de Variedades, 2009)	246
4.5.2	Hygiene (Grupo XIX de Teatro, 2005)	260
4.5.4	AquiFora – AquiDentro (OPOVOEMPÉ, 2009)	272
4.5.5	Síntese: espectador como co-autor do rito	291
5.	Considerações finais	293
5.1	Avaliação e relevância	293
5.2	Motivação para futuras pesquisas	298
6.	Apêndice	299
6.1	Informações tabelares dos grupos pertencentes ao corpus	299
6.2	Manifestos do movimento Arte contra a Barbárie	309
6.3	Produção Teatral em São Paulo em abril de 2010	315

6.4	<i>Índice de figuras</i>	317
7.1	<i>Literatura primária:</i>	319
7.1.1	Gravações dos espetáculos	319
7.1.1.1	Corpus	319
7.1.1.2	Outras gravações	319
7.1.2	Textos primários	320
7.2	<i>Literatura secundária</i>	324
7.3	<i>Endereços eletrônicos das companhias do corpus</i>	343



Prefácio

O teatro brasileiro contemporâneo é, com a exceção de alguns nomes como o Teatro Oficina de Uzina Uzona ou o encenador Gerald Thomas, dentro da pesquisa literária internacional objeto de pouca atenção. Esse livro ocupa-se de forma intensiva com o teatro brasileiro contemporâneo em São Paulo contribuindo desta forma para que essa lacuna da pesquisa das artes cênicas diminua.

Esse trabalho surge de um longo processo de doutoramento junto à Universidade de Passau, defendido em 2015 e acompanhado por minha família, que inúmeras vezes aceitou posicionar-se em segundo plano. Por isso, em primeiro lugar meus agradecimentos dirigem-se ao meu amado Markus por ter possibilitado esse passo em minha vida, e as minhas amadas e pacientes filhas Helena e Victoria!

Minha gratidão direciona-se da mesma forma a minha orientadora e amiga Prof. Dr. Susanne Hartwig pelos inestimáveis impulsos e apoio e ao Prof. Dr. Rössner pelos imprescindíveis seminários na Ludwig-Maximilians-Universität.

A mais do que ninguém sou grata a Maurini de Sousa, que acompanhou todo o processo desde Curitiba, com leituras e comentários vitais e com a grande amizade. Não menos importante a esse processo foram as preciosas e divertidas conversas com minha colega doutoranda, Birgit Aka. Muito obrigada a Clarissa Jordão pela leitura final e valiosos comentários. A Daiane pelo alojamento em São Paulo e apoio moral no início do caminho dedico minha gratidão.

Obrigada a minha amada irmã Carla pela paciência, pelas longas conversas ao telefone e pelo envio de gravações e valiosas informações; a minha mãe Marlene, minha irmã Ada e ao meu pai Adauto pelo apoio e pelos inúmeros livros mandados.

Aos grupos de teatro em São Paulo que abriram suas portas cedendo informações e material um agradecimento especial. Sem sua contribuição esse trabalho não existiria.

Vilshofen em junho de 2015, Virginia Wallner



Legenda de Abreviaturas

As seguintes abreviaturas dos grupos teatrais pertencentes ao *corpus* são utilizadas no decorrer do trabalho:

BC	-	Brava Companhia
CB	-	Coletivo Bruto
CET	-	Companhia Estável de Teatro
CF	-	Companhia do Feijão
GXIX	-	Grupo XIX de Teatro
LCT	-	Companhia Les Commediens Tropicales
NBD	-	Núcleo Bartolomeu de Depoimentos
OPEP	-	OPOVOEMPÉ
SJV	-	Companhia São Jorge de Variedades
TA	-	Tablado de Arruar



1. Introdução

Rito e teatro estão interligados desde os primeiros relatos deste. Já no início do teatro ocidental na Grécia havia a consciência desta interligação. O teatro grego era marcado por festivais sagrados em homenagem a Dioniso, o deus do vinho, da vegetação, da procriação e da vida exuberante. A multidão reunida no *Theatron* não era meramente espectadora, mas participante do evento (Berthold 1991: 126).

Aristóteles, contudo, entendia teatro como uma estetização do mundo separando um evento do outro. No decorrer da história, o elemento ritual foi, paulatinamente, afastando-se do teatro. O espectador, participante elementar na ritualização, foi assumindo uma posição passiva de observador em relação ao espetáculo. Seu envolvimento passou a ocorrer em um nível emocional com relação à trama e às personagens das histórias representadas (Berthold 1991: 127). No início do século vinte, o teatro estabelecido estava caracterizado por representações em que o espectador se encontrava em uma posição confortável e protegida pela separação espacial demarcada por meio do palco italiano e da quarta parede, que limitava sua participação ao espetáculo como *voyeurística* (Artaud ³2006: 7-8).

No decorrer do século passado, no entanto, iniciou-se um processo de reversão no teatro ocidental. O teatro estabelecido com uma separação rígida e intransponível entre cena e espectador não espelhava mais seu tempo e passou a ser questionado. Surgiu a necessidade de romper essa barreira, de fazer com que o espectador saísse de sua posição passiva. Uma das formas utilizadas para esta mobilização foi o redescobrimto do rito, que, por definição, requer a participação de todos os envolvidos na encenação, tanto atores como também espectadores (Artaud ³2006: 92).

No caso do Brasil é incontestável a teatralidade de ritos populares como carnaval ou bumba-meu-boi, dos variados ritos do candomblé ou indígenas sendo concomitantemente processos teatrais preparados para um grande público.¹ Da mesma forma o teatro, desde

¹ A formação cultural do país distingue-se pela diversidade de culturas com heranças de ritos indígenas, africanos, europeus e asiáticos. Ritos festivos como carnaval, bumba-meu-boi, ou mesmo cultos religiosos como romaria à Nossa Senhora Aparecida ou o candomblé são exemplos de rituais com alto teor dramático. O carnaval no Rio de Janeiro, por exemplo, com a competição entre as escolas de samba, transformou-se em um evento internacional e muitas sessões de candomblé são rituais essencialmente turísticos. A dança do bumba-meu-boi, difundido em todo Brasil, é, dependendo da região, encenado como espetáculo teatral. Para maiores explicações sobre esses ritos ver nota de rodapé 256.



sua introdução no Brasil pelos padres jesuítas², foi usado de forma ritual com o propósito de catequização. Esta herança ritual, ainda que, longe do propósito religioso, estende-se sobre o teatro alternativo³ no Brasil até hoje ainda estimulando uma transformação do espectador. Mais especificamente em São Paulo, um grupo de intelectuais paulistanos reconhece a necessidade de criar um teatro voltado ao rito, genuinamente brasileiro direcionado ao povo e, afastando-se tanto do aburguesamento do instituído Teatro Brasileiro de Comédias (TBC) como também do nacionalismo político do Teatro de Arena, cria, no final dos anos cinquenta, o Teatro Oficina. José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso) faz nascer, com o Teatro Oficina, um *Teatro Antropofágico*⁴ e ritualístico ocupando-se de mobilizar e envolver o espectador de forma intensa (Limongi 2008: 23-24). Em meio às turbulências da Ditadura Militar, o Oficina absorve a ritualização, quebrando as barreiras entre cena e público, entre tempo e espetáculo⁵ e influenciando uma série de grupos da geração seguinte que passam a fazer uso do rito como estratégia para a participação do espectador e consequentemente, sua transgressão, sua passagem, sua transformação seja ela em nível intelectual ou social, duradoura ou momentânea (ibidem: 104-108). É a partir da criação do Teatro Oficina que se pode falar de teatro direcionado ao rito no Brasil, com uma estética inovadora e, principalmente, com uma atitude crítica perante o seu público, incluindo o espectador à ação cênica. Com o acirramento da censura introduzido pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5)⁶, e o exílio de Zé Celso em 1974, o Oficina faz uma longa pausa de vinte anos.⁷

Durante as décadas de oitenta e noventa, carregadas com o peso das sequelas da Ditadura Militar somadas a uma política cultural extremamente liberalista, o ritual no teatro

² Já no começo do século XVI os jesuítas colonizadores usavam o rito no teatro como método de transformação para catequizar os indígenas. Padre José de Anchieta, com seu trabalho de catequização através do teatro, foi considerado o “Apóstolo do Brasil” (Magaldi⁵2001: 16). Anchieta realizava rituais religiosos em forma de teatro com os indígenas. (Magaldi⁵2001: 16-24).

³ Para evitar a ambiguidade do termo *vanguarda*, que implica ir a frente dos outros, este trabalho opta pelo termo *alternativo*, entendendo esse tipo de teatro como uma possibilidade de expressão artística ao lado de muitas outras. Ademais o termo *Teatro Alternativo* deve ser entendido per se como uma constante tentativa de ultrapassar fronteiras. O termo *Teatro de Vanguarda* será considerado aqui o movimento histórico europeu que começou com Antonin Artaud, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Wsewolod Meyerhold seguindo até Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

⁴ O termo *Teatro Antropofágico* será elucidado na subsubseção 2.2.2.1.

⁵ O espetáculo, *Os Sertões*, que estreou em 2006, composto de cinco partes, era apresentado em cinco dias, aproximando-se intensamente a estruturas rituais brasileiras como carnaval e bumba-meu-boi, que também estendem-se por vários dias (Limongi 2008: 108).

⁶ Ato Institucional nº 5 ou AI-5 foi o quinto decreto imposto pelo regime militar brasileiro em 13 de dezembro de 1968 durante a presidência de Artur da Costa e Silva (Vannuchi 2007: 89).

⁷ Zé Celso volta do exílio em 1978 agindo como ativista cultural e, desde então, esforça-se por reconstruir o Oficina, agora sob o nome de Oficina Uzyna Uzona. Somente em 1996, com o espetáculo, *As Bacantes*, de Eurípedes, ele consegue recompor totalmente seu teatro.

alternativo dá espaço a um teatro dominado por encenadores, que direcionaram seus trabalhos à estética internacional orientando-se no modelo europeu pós-dramático. Espetáculos de encenadores como Gerald Thomas, Antunes Filho ou Marcio Aurélio, entre outros, são trabalhos cênicos que valorizam a imagem, voltados à ideia de teatro pela arte e imagem, sem pretensões específicas em relação ao espectador.

Com a virada do milênio, contudo, ressurgem, de forma exponencial, companhias teatrais com espetáculos intensamente ritualizados. Em 2003, por exemplo, o grupo teatral Companhia São Jorge de Variedades apresentou, depois de dois anos de residência artística nos Albergues municipais⁸ Canindé Núcleo e Cidadania e Albergue - Oficina Boracea, o espetáculo teatral itinerante, *As Bastianas*, fazendo com que o espectador seguisse as várias estações cênicas, comesse, dançasse, encenasse e contracenasse durante o espetáculo junto com os atores. Em 2004 o Grupo XIX de Teatro transforma um grupo de espectadoras em pacientes de um hospital psiquiátrico, levando-as a contracenar com as atrizes do espetáculo *Hysteria*. Em 2011 o grupo teatral OPOVOEMPÉ leva seus espectadores com o espetáculo *AquiFora* em forma de procissão por um passeio pelo centro de São Paulo, transformando-os em atores. Em 2012, o grupo A Brava Companhia convida os espectadores com o espetáculo *Corinthians, meu amor* a participar de uma partida de futebol, com momentos de batismo, candomblé e revolução.⁹

A atualidade do teatro ritualizado em São Paulo manifesta-se como uma corrente foga dentro do teatro alternativo, chamada, o *Teatro Contra a Barbárie (TCB)*¹⁰, com projetos que evocam a transformação usando o ritual de uma forma tradicional como em espetáculos convencionais, ou transpassando, de várias formas, as fronteiras de um espetáculo teatral convencional, buscando uma aproximação da vida real¹¹ ao deslocar o

⁸ Albergues são casas estatais ou municipais que abrigam pessoas sem moradia, dando-lhes um teto e a possibilidade de reestruturar suas vidas.

⁹ Para maiores informações sobre os espetáculos aqui mencionados vide as respectivas análises, subseção 4.5.1 *As Bastianas*, subseção 4.4.3 *Hysteria*, subseção 4.5.4 *AquiFora* e subseção 4.4.1 *Corinthias, meu amor*.

¹⁰ O movimento que surgiu a partir do *Teatro Alternativo* de São Paulo, em 1998, chamou-se *Arte Contra a Barbárie*. A ideia inicial dos participantes do *Arte Contra a Barbárie* era estender o movimento para outras áreas da arte, tirando a exclusividade do teatro. Contudo o movimento limitou-se à área das artes cênicas. Por isso esse trabalho, para tirar qualquer ambiguidade do termo *arte*, definiu o movimento estético cênico que surgiu a partir do *Arte Contra a Barbárie* como *Teatro Contra a Barbárie (TCB)*. O *TCB* envolve grupos teatrais que possuem uma mesma linha de concepção teatral, criando espetáculos ritualísticos (1.2).

¹¹ Como aproximação da vida real, considera-se, além do deslocamento do espetáculo e a participação do espectador, também o intento dos grupos em incluir às encenações momentos prévios e posteriores aos espetáculos, buscando uma forma de estender o momento liminar (texto cênico). Esta questão será aprofundada na subseção 3.5.3.



espetáculo e reivindicar a participação do espectador. As transgressões podem revelar-se no texto cênico, como trama dramática (fábula), figurino, corpo, iluminação, gravação, vídeo, ator narrador, entre outros como também na participação do espectador e no deslocamento de cena. Essas transgressões são iniciadas e acompanhadas por ritualizações ou por fragmentos de rituais. O presente trabalho apresenta as formas de ritualizações utilizadas nos espetáculos de grupos teatrais pertencentes ao *Teatro Contra a Barbárie* e, igualmente, ocupa-se em descrever que relação o rito possui, entre a mobilização do espectador e o deslocamento do espetáculo, como também as estratégias que este teatro encontra para conquistar uma transformação do espectador através do espetáculo ritualizado. Para elucidar a presente análise, foi concebida uma tipologia da ritualização no teatro, considerando-se a participação do espectador e o deslocamento de cena. É essa lacuna da pesquisa científica que o presente trabalho cobre, realizando com a tipologia um trabalho pioneiro.

1.1 Estruturação do trabalho

O atual trabalho constitui-se em quatro momentos: em um primeiro passo serão esclarecidas a terminologia para a compreensão da análise a ser desenvolvida e a situação histórica do objeto de estudo. Assim a seção 1.2 trata a diferença entre os termos *rito* e *cerimônia*, o entendimento atual da relação entre rito e teatro, os termos *peça teatral*, *encenação* e *espetáculo* e por fim descreve a formação do movimento teatral *Teatro Contra a Barbárie*. Ainda nesta seção será determinado o *corpus* para a análise (1.3) e a situação da pesquisa científica nesta área desde os últimos nove anos será apresentada (1.4).

A segunda etapa abrange a origem da estética do movimento *Teatro Contra a Barbárie* (TCB) dentro dos contextos internacional (2.1) e nacional (2.2). Dentro do contexto internacional será considerado o *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud e o surgimento do Teatro de Grupo. A nível nacional, será abrangido, em um primeiro passo, a ligação entre a formação do teatro alternativo em São Paulo e o rito (2.2.1) e, a seguir serão abordadas as correntes mais relevantes de teatro ritualizado em São Paulo (2.2.2), sendo o Teatro Oficina o grupo pioneiro (2.2.2.1), sucedido pelos grupos Teatro da Vertigem e Companhia do Latão (2.2.2.2). O próximo passo é uma situação e definição do TCB dentro do contexto paulistano de teatro ritualizado (2.2.3).

O terceiro momento desta pesquisa ocupa-se em embasar teoricamente e situar historicamente os processos de ritualização no teatro, partindo do estudo do início do século vinte desenvolvido pelo etnólogo francês, Arnold van Gennep, sobre a



estruturação antropológica do rito (3.1), até chegar à uma conciliação entre rito e artes cênicas (3.2). Na seção 3.3 há a elucidação metodológica da estratégia de análise do *corpus* sob a concepção de análise semiótica de Erika Fischer-Lichte, seguida de uma explanação sobre o espetáculo como momento liminar e texto cênico. Os elementos cênicos relevantes para a análise semiótica da ritualização nos espetáculos do *TCB* serão explicados na seção 3.4. A seção 3.5 expõe, em um primeiro momento, como o *TCB* concebe seus espetáculos (3.5.1), seguido pela subseção 3.5.2, que apresenta de que formas de representação cênica surge o espetáculo do *TCB*. Na seguinte subseção 3.5.3, são analisados os critérios que levam à formação de uma tipologia do teatro ritualizado em São Paulo, seguido pela exposição e descrição da tipologia das diferentes ritualizações ocorrentes no *TCB* (3.5.4).

O foco central deste estudo encontra-se no quarto capítulo, no qual ocorre, em um primeiro passo uma sinopse pioneira dos grupos em estudo (4.1), seguida da análise dos quatro diferentes tipos de ritualizações nos espetáculos dos grupos do *TCB* (4.2, 4.3, 4.4 e 4.5).

Esse trabalho, por entender o ser humano como uma espécie única sem distintas raças, escolhe conscientemente usar a denominação *preto* para caracterizar pessoas de cor preta, discordando da forma usual brasileira *negro*, pois a conexão do termo *negro* com a ideologia de raça é intrínseca e por isso inaceitável.

1.2 Terminologia

RITO¹² E CERIMÔNIA

Para dar início a esta pesquisa, faz-se necessária a explanação de termos que, por evolução histórica, por interseção de áreas de pesquisa ou por sua abrangência, não possuem uma definição inequívoca por excelência, podendo ser interpretados através de várias perspectivas, dependendo do enfoque que eles recebem.

A investigadora cultural Doris Bachmann-Medick considera *rito*, como um fenômeno sociológico, um termo inflacionado e desgastado, sendo utilizado em qualquer ação repetitiva estereotipada, estandardizada ou formalizada (Bachmann-Medick ⁴2010: 111). Da mesma forma, o dramaturgo nova-Iorquino Richard Schechner expressa a dificuldade

¹² Segundo o dicionário Houaiss ambos os termos podem ser considerados um conjunto de regras envolvendo práticas rituais, sendo o termo *rito* usualmente usado em contexto religioso e o termo *ritual* em contexto social (Houaiss 2001: 2463). Entretanto, este trabalho utiliza os termos *rito* e *ritual* como sinônimos pois, dentro do contexto teatral, os momentos rituais encontram-se em uma situação à parte, não sendo possível atribuí-los a um contexto específico.



de definir rito: “Ritual has been so variously defined – as concept, praxis, process, ideology, yearning, experience, function – that it means very little because it means too much”¹³ (Schechner 1995: 228).

Entendendo desta forma, podem-se considerar como rito, as cerimônias de escovar os dentes, de ir para a cama, das refeições, ou até mesmo de rituais de discussão ou de aula. Faz-se necessária uma definição mais específica do termo *rito*. O antropólogo francês Charles Arnold Kurr van Gennep define em seu livro *Ritos de Passagem*¹⁴, datado em 1909, por rito a realização de um evento que acompanha, possibilita e controla uma mudança social, espacial (geográfica) ou temporal na vida de um ou mais indivíduos (van Gennep³2005: 21). No sentido clássico antropológico, rito possui uma dimensão sacral, servindo de elo entre o mundo profano e o sagrado. Rito, nesta definição, é um fenômeno que se constitui em fases e acompanha o indivíduo em um processo de transformação. Ademais, rito ocorre isoladamente das ações cotidianas, possuindo uma função simbólica e convencional.

Assim, rito, que acompanha uma passagem de uma situação a outra, difere-se claramente de cerimônia, que somente indica uma ação, não ocorrendo nenhuma transformação (Turner 1989: 128).¹⁵ Então, enquanto o proceder para escovar os dentes revela uma cerimônia, um casamento ou um enterro são exemplos de um ritual. A presente pesquisa entende o fenômeno que ocorre nos espetáculos aqui estudados como ritos e não como cerimônias, pois os eles almejam uma transformação de todos seus participantes, principalmente do espectador através do poder transformativo do rito.

RITO NO TEATRO

Tendo o termo *rito* esclarecido, surge a necessidade de esclarecer o fenômeno *rito no teatro*. A diretora teatral brasileira Maura Baiocchi define *rito no teatro* como: “uma forma de cerimônia coletiva de caráter para-teatro-coreográfico com a meta de vivenciar uma experiência limítrofe” (Baiocchi 2011: 48).¹⁶ Relevante nessa definição é a ideia de

¹³ Rito tem sido definido das mais variadas formas – como conceito, prática, processo, ideologia, necessidade, experiência, função – que acaba significando muito pouco porque significa muito (tradução: Virginia Sambaquy-Wallner – VSW).

¹⁴ O livro, *Ritos de Passagem*, teve, ao ser publicado em 1909, uma recepção negativa no meio acadêmico, por conter preceitos contrários à forte corrente acadêmica antropológica, liderada pelo etnólogo e sociólogo Émile Durkheim (van Gennep³2005: 237).

¹⁵ Victor Turner foi um antropólogo escocês. Dedicou-se ao trabalho com símbolos, rituais e ritos de passagem, destacando-se pelo trabalho voltado à relação entre rito e teatro em sociedades modernas. Maiores informações sobre a pesquisa de Turner entre o rito e sua relação com o teatro encontram-se na seção 3.1.

¹⁶ Constata-se aqui a dificuldade de se discernir os termos *rito* e *cerimônia*.



se viver uma experiência limítrofe, isso é, que possa conduzir a uma transformação. Reclamando por uma forma de sistematização da relação entre rito e teatro, o Dicionário da Teoria do Teatro Metzler entende rito no teatro como ações transformativas, que seguem um modelo tradicional (Fischer-Lichte 2005: 274) e explana a generalização de sua definição com a inexistência de um modelo de ritual teatral que envolva todo o leque de rituais teatrais existentes, apontando para a postura de que, para obter modelos de ritos teatrais, torna-se necessário o desenvolvimento de estudos de caso. É essa lacuna da pesquisa científica que o presente trabalho cobre, realizando com a análise semiótica do tipos de ritualização do *TCB* um trabalho pioneiro.

Em seu ensaio *Ritualität und Grenze*¹⁷ (2003), a teórica das Ciências Cênicas, Erika Fischer-Lichte, mostra que a reaproximação entre teatro e rito já ocorria no começo do século passado.¹⁸ Ao analisar a encenação teatral *Electra*, de Eurípedes, por Max Reinhardt, em 1903, no teatro Kleines Theater, em Berlim (Fischer-Lichte 2003: 11), Fischer-Lichte observa os movimentos e o trabalho de voz da atriz Gertrud Eysoldt, reconhecendo em sua atuação tal esforço e mutilação que torna impossível a separação entre o corpo da personagem e o corpo da atriz. As fortes emoções que a atriz evoca durante o espetáculo através de sentidos e sentimentos modificam seu estado psíquico consumando, mesmo que somente durante o espetáculo, a transformação da atriz. Segundo Fischer-Lichte, Eysoldt causa, com sua performance, uma sensação de mal-estar no público e, com ela, um posicionamento crítico dele, permitindo que o espectador também tenha a possibilidade de viver uma transformação (Fischer-Lichte 2003: 12). A autora reconhece, com esta análise, a relação que há entre a transgressão de fronteiras e a ritualização no teatro:

Die Überschreitung der Grenze zwischen dem phänomenalen und dem semiotischen Körper der Schauspieler und die dadurch ermöglichte Überwindung der Rampe, d.h. der Grenze zwischen Akteuren und Zuschauern, erscheinen in diesem Kontext als spezifische künstlerische Verfahren, um eben zur Auflösung der Grenzen des Ichs -

¹⁷ O título, que não foi publicado no Brasil, teria o título: *Ritualização e limite*.

¹⁸ Fischer-Lichte observa que *Elektra* não é a única encenação a mostrar uma aproximação entre teatro e rito da sua época. No período entre a troca de séculos e a Primeira Guerra Mundial há uma intensa ocupação da arte dramática com os limites entre rito e teatro. A incompatibilidade entre o individualismo e o coletivo e ao mesmo tempo a formação de massas anônimas que surgem com a Revolução Industrial, assustam os intelectuais que passam a buscar outras formas de expressão (Fischer-Lichte 2003: 20).



bei Akteuren und Zuschauern – und damit zu einer neuen Form von Gemeinschaft zu gelangen¹⁹ (Fischer-Lichte 2003: 21).

Fischer-Lichte enfatiza, contudo, que, embora a ritualização no teatro haver retomado força desde o início do século vinte, foi no final dos anos sessenta, que o *Teatro de Vanguarda* europeu redefiniu o rito, desvinculando-o de conceitos repressores da sociedade conservadora da época, abrangendo o público ao espetáculo e ganhando importância como inspiração à resistência. Como exemplo, pode-se citar a influência do Teatro de Grupo sobre manifestações políticas, como as reverberações do Movimento Estudantil²⁰, em 1968 (Fischer-Lichte 2003: 26). O espetáculo *Paradise Now*, do grupo teatral Living Theatre, que estreou em 1968, no Festival de Avignon, tratava da liberação espiritual e política, pretendendo alcançar a anarquia (Iden 1968: 22). O grupo, descontente com uma apresentação em sala, busca a democratização total do espetáculo, levando-no às ruas. Como reação a essa atitude, o prefeito de Avignon, M. H. Duffaut, obrigou a trupe do Living Theatre a evacuar seus aposentos (ibidem: 22). Esse fato elevou o espetáculo, entre jovens e estudantes, a um símbolo de luta contra a opressão e o sistema. Em particular, o espetáculo *Paradise Now*, saiu da sala teatral, influenciando o espectador e alcançando sua atuação na sociedade. Também no Brasil é possível constatar uma interação entre Teatro de Grupo e manifestações políticas. Neste mesmo ano, no Brasil, pode-se reconhecer uma interação entre ações de grupos teatrais como encenações em portas de fábricas organizadas pelo Centro Popular de Cultura (CPC), do Rio de Janeiro, e o momento político: *Passeata dos Cem Mil*, na Candelária (Damasceno 1994: 122; Santos 2009: 500), e entre espetáculos do Teatro Oficina e manifestações públicas na Praça da Sé, em São Paulo (Damasceno 1994: 149; Freitas 2005: 80).

Surge, concomitantemente, a partir dos anos sessenta, um grande interesse científico pelo aspecto performático das artes cênicas²¹ com modelos de análise de espetáculos teatrais, irrompendo uma extensão da visão performática, com estudos sob a perspectiva cênica das artes plásticas, da política e da vida cotidiana. Simultaneamente surge uma abordagem performativa da análise ritual na etnologia. Doris Bachmann-Medick

¹⁹ A transgressão de fronteiras entre o corpo fenomenológico e o semiótico do ator e a possibilidade de superação da rampa, isto é, superação da quarta parede, que surge a partir desta transgressão, parecem atingir neste contexto artístico de dissolução da fronteira do eu entre atores e espectadores uma nova forma de comunidade (tradução: VSW).

²⁰ Fischer-Lichte refere-se no seu livro ao *Movimento Estudantil* europeu que iniciou na França e que teve grande reverberação na Alemanha.

²¹ Até então o enfoque era direcionado ao texto escrito (peças teatrais) das artes cênicas (vide Balme 1999: 72).

denomina este fenômeno como *performative turn* (Bachmann-Medick ⁴2010: 105). Essa nova perspectiva possibilita e justifica um estudo científico da relação entre rito e teatro.

O emprego do *rito* como estratégia dramática distingue-se do *rito* como fenômeno antropológico por ser per se um jogo entre ator/personagem e público, descendente, incitativo e primeiramente estético. O rito antropológico, por sua vez, é um evento sério que requer a participação de todos envolvidos, possui função reguladora e é primeiramente formal e funcional. Ritos como batismo, casamento e aniversário entre outros acompanham o indivíduo em um processo de transformação controlado e esperado por toda a sociedade com a função de manter a ordem. O emprego de rito no teatro, por sua vez, pretende o desencadeamento de um processo de transformação nos participantes do momento teatral sem a função de controle. Esta oposição entre transformação com ou sem controle é a diferença elementar e revolucionária entre rito antropológico e rito no teatro.²²

Contudo, interessante não é o estudo do que diferencia rito do teatro, mas do que aproxima as duas ciências. Fischer-Lichte, reconhece a temática “teatro e ritual” (Fischer-Lichte 2005: 274) como a ponte mais importante entre as artes cênicas e a etnologia. A relação entre teatro e antropologia como estudo científico é denominada pelo dramaturgo Richard Schechner *Teoria Performática*²³ (Schechner 1985: 295-324). Partindo das primícias da *Teoria Performática*, Fischer-Lichte estende e classifica quatro dimensões de efeitos comuns entre rito e teatro:²⁴ a dimensão catártica, a dimensão convencional, a dimensão transformativa e a dimensão liminar²⁵ (Fischer-Lichte 2005: 277). A primeira abrange a capacidade terapêutica que ambos fenômenos possuem ao tratar a temática da

²² O pressuposto de que o rito antropológico necessariamente controla todos os seus participantes e que o rito teatral não possui nenhuma intensão de controle sobre a transformação de seus espectadores pode e deve ser questionado. Contudo este trabalho concentra-se na estruturação do rito nos espetáculos e não na sua intensão.

²³ Schechner reconhece dois âmbitos de contextualização da *Teoria Performática*: interpretando *performance* como comportamento humano, seja ele individual ou social, ou entendendo *performance* como a interação individual ou social no teatro, dança ou outra forma performática (Schechner 1985: 296). É a partir da segunda perspectiva que esse trabalho parte.

²⁴ Richard Schechner, por sua vez, encontra na sua *Teoria Performática* (Schechner 1985: 295-297), seis pontos comuns entre rito no teatro e rito antropológico. O primeiro item é o poder de transformação do ser e/ou outras consciências, seguido pela intensidade da *performance*. Como terceiro ponto, ele cita a interação entre os participantes. No caso do teatro ritualizado, é considerada a interação entre ator e espectador. Como quarto ponto, ele cita a ordem na sequência da *performance*. O fato dos participantes terem consciência da *performance* em que atuam é o próximo ponto em comum. Como último item coincidente entre as duas formas de rito, consta a forma como a *performance* é gerada e avaliada (Schechner 1985: 3-33).

²⁵ Fischer-Lichte toma o termo *liminar* de van Gennep e o define como “experiência de transgressão de fronteiras e situações ambivalentes” (Fischer-Lichte 2005: 186-188). O termo será aprofundado na seção 3.1.



violência e/ou sexo ou outro sub-texto polêmico. Com o sacrifício de um representante²⁶, as agressões internas e pensamentos destrutivos de uma comunidade são redirecionados e, através de uma catarse são transformados em algo positivo.²⁷ O dramaturgo americano Richard Schechner por sua vez estabeleceu este vínculo catártico, partindo do pressuposto de que em cena, como também em festas dionísicas, onde rege entre os participantes um estado de exceção, o público observa o ator como vítima de forma duplamente afastada. Os indivíduos que assistem ao espetáculo “saem” da sociedade e “entram” (Schechner 1995: 234) no teatro onde eles interpretam o papel de sociedade como grupo e não como indivíduos. O ator, por sua vez, interpreta a personagem que assume o papel da vítima, causando uma representação da representação (ibidem: 234). Esse “afastamento” facilita um posicionamento crítico e conseqüentemente uma transformação.

A dimensão convencional abrange a importância que rituais e encenações dramáticas possuem pela familiaridade que compartilham com o público por serem eventos socialmente convencionalizados, abrindo a possibilidade de ativar o espectador à determinadas atitudes. O cientista social americano Erving Goffman, que desenvolveu um estudo profundo sobre o comportamento performático de atores e espectadores no mundo real, considera esta dimensão, um ritual de interação, onde o indivíduo é influenciado por duas regras de comportamento²⁸: uma direta de deveres, que obriga o indivíduo a interagir e outra indireta, de expectativas, que estabelece aspirações nas atitudes de uns em relação aos outros (Goffman 13 2013: 217-218). O jogo em que o teatro aposta, é na mescla entre a convenção teatral e a ritual para conquistar, se possível, a transformação do espectador.

A dimensão transformativa implica o aspecto lúdico e criativo e o contingente que permite a mudança de posições sociais de pessoas dentro dessas estruturas ou até mesmo mudanças na própria estrutura social (Köpping 2000: 1). O antropólogo Klaus-Peter Köpping, ao aproximar em sua pesquisa rito e teatro, acentua que o significado específico e efeito de rituais nunca são interpretados pelos participantes de forma abstrata ou sem

²⁶ No caso do teatro, normalmente um ou mais ator/es assume/m esse papel.

²⁷ Essa ideia está embasada na Teoria do Sacrifício do antropólogo francês René Girard, que embasado na teoria freudiana, explica o rito como uma forma de transformação de *tabu* (violência) em *totem* (ordem social) (Girard 1994: 138-139). Girard entende todo rito como um sacrifício de transformação que não pode ser submetido aos parâmetros da psicologia nem da moral. Somente então, rito pode cumprir com sua função social de manter a ordem, sendo assim uma forma de controle (Girard 1994: 402-405). Como exemplo, Girard cita o relacionamento da tribo tupinambá, no Brasil, com seus prisioneiros de guerra, durante os rituais de sacrifícios antropofágicos.

²⁸ Goffman desenvolve e aprofunda sua pesquisa no livro *Interaktionsrituale* (Rituais de Interação), que se mostra interessante para a pesquisa ritual dentro de qualquer contexto, inclusive sobre o ritual no teatro (Goffman 1978: 55-56).



vínculo individual à situação concreta do rito. Ele acrescenta que tampouco o efeito transformativo do espetáculo (ritual) pode ser previsto. O despertar e liberação de emoções sempre escondem o risco de que a *performance* seja a causa de mudanças significativas (ibidem: 25).

A dimensão liminar permite aos participantes momentos limítrofes. No caso do teatro, as experiências liminares não podem seguir o modelo estrito de liminaridade de um rito social (veja seção 3.1). As transformações que ocorrem no rito teatral são, segundo Fischer-Lichte, consideradas momentos e processos liminares não irreversíveis (Fischer-Lichte 2003: 17-18). Experiências liminares em espetáculos dramáticos caracterizam-se por remeter o espectador a um estado distinto dos âmbitos conhecidos, permitindo novas experiências. Como este estado liminar é descrito, depende de cada análise e será desenvolvido neste trabalho como análise semiótica (seção 4). São esses pontos em comum entre teatro e rito que geram a intensidade do espetáculo e seu poder transformativo sobre os participantes. Deve-se acentuar que todas as quatro dimensões estão presentes no *Teatro Contra a Barbárie*, mostrando-se em cada tipo de uma forma especial e serão consideradas nas análises rituais desse trabalho.

Ritualizações no teatro podem ocorrer de forma incompleta ou serem expressadas somente por meio de fragmentos sem perder sua intensidade, sendo o momento liminar o ponto central do rito no teatro. A função da ritualização no espetáculo passa a ser a construção de uma via que permita o transpasse entre bordas cênicas, isto é uma transformação compondo um momento instável, de dinâmica dialética com grande potencial reflexivo. Este trabalho evidencia, em um primeiro passo, que fração do teatro alternativo contemporâneo de São Paulo manifesta-se através do ritual, e em um segundo momento como esse teatro ritualizado persegue a construção de momentos liminares, em que se cria a possibilidade e espaço para mudança. Não se trata de uma tentativa de transformar o teatro em rito, mas de usar o poder ritual do teatro.

OS TERMOS PEÇA TEATRAL, ENCENAÇÃO E ESPETÁCULO

Há uma discórdia na denominação da terminologia teatral, principalmente no que diz respeito ao momento da ação teatral. Tanto o *Dicionário de Teatro*, de Luiz Paulo Vasconcellos (Vasconcellos 2009: 182), como o dicionário homônimo de Ubirantan Teixeira (Teixeira 2005: 196) definem o termo *peça* como palavra utilizada tanto para o texto escrito como também para definir o momento da cena ou mesmo a concepção e interpretação de um espetáculo criado por um determinado grupo, generalizando de tal forma o termo que se torna impossível uma diferenciação do processo. Faz-se imprescindível a distinção verbal entre *texto escrito* e *ação* como também dos diferentes



momentos processuais da ação teatral. Na presente pesquisa, os termos *encenação*, *espetáculo* e *peça teatral* serão redefinidos.

Como peça teatral, entende-se, neste trabalho, o texto escrito por um dramaturgo, que se encontra à disposição do leitor em forma escrita e que está aberta a variáveis interpretações. Como esta pesquisa é direcionada a partir da perspectiva semiótica, que entende como texto cênico o conjunto de vários elementos cênicos, sendo o texto escrito (peça teatral) somente uma possível parte do todo²⁹, torna-se inaceitável iniciar a análise a partir de uma peça teatral. Os grupos do *TCB* nem sempre usam peças teatrais existentes como base para compor seus espetáculos. Como tratam-se de grupos teatrais contemporâneos, que encenam em grande parte produções de autoria coletiva, torna-se necessário situar esse teatro como um teatro falado em oposição ao teatro literário³⁰. Fischer-Lichte elucida a diferença entre as duas formas, definindo teatro literário como o teatro que se fundamenta na peça teatral enquanto que o teatro falado aborda igualmente outros aspectos cênicos não fixando-se necessariamente em uma peça teatral escrita (Fischer-Lichte 2005: 239). O teatro alternativo, por definição, está diretamente ligado ao teatro falado.

O termo *encenação* é entendido aqui como obra teatral, vista através de uma perspectiva semiótica como uma estrutura de signos estéticos. Encenação é o resultado da elaboração criativa de uma linguagem expressiva autônoma, que se completa com o ato de mostrar em cena, a uma plateia, determinado espetáculo. A encenação dá um sentido global não apenas ao espetáculo representado, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos que compõem a montagem: o espaço cênico (palco e plateia), o texto, o espectador e o intérprete. Encenação é o conjunto dos movimentos, dos gestos e atitudes, o acordo das fisionomias, das vozes e dos silêncios, é a totalidade do espetáculo cênico, emanado de um pensamento único, que concebe, governa e harmoniza (Fischer-Lichte 2003: 34-54).

Espectáculo, no Brasil, é atualmente usado para indicar “qualquer momento teatral” (Vasconcellos 2009: 108). Teixeira define espetáculo como “representação teatral, ou qualquer exibição pública ou privada de uma obra dramática ou números de canto, dança e música, resultado visual da releitura do texto feita pelo diretor e elenco” (Teixeira 2005: 208). Nesta pesquisa é considerado como espetáculo meramente o momento único e

²⁹ Dos treze espetáculos analisados neste trabalho, quatro embasam claramente as seguintes peças teatrais *Feche os olhos e voe ou guerra cega simplex* de Armin Petras, *Orfeu da Conceição* de Vinícios de Moraes, *Aquele que diz sim, aquele que diz não* e *A exceção e a regra* de Bertolt Brecht.

³⁰ O cientista cênico Christopher Balme reconhece a relevância de um estudo a partir da análise de peças teatrais quando há interesse histórico (Balme 1999: 81).

histórico de representação, em que há a representação dos atores e todos os responsáveis pelo espetáculo (diretor, iluminadores, contra-regras entre outros) com a presença concomitante dos espectadores e a interação entre eles. É o espetáculo que serve como objeto de estudo desta pesquisa. Espetáculo é, por assim dizer, a realização da encenação (Fischer-Lichte ⁴2003: 71).

O TERMO *BARBÁRIE* E O MOVIMENTO *ARTE CONTRA A BARBÁRIE*

Em 1998 alguns grupos de teatro³¹ de São Paulo e artistas da área teatral passam a reivindicar a mudança da política de financiamento público da arte, a fim de conquistar uma autosuficiência econômica, possibilitando aos grupos a existência de um processo contínuo de trabalho e pesquisa artística. À primeira vista, ocorre neste momento histórico uma organização política, em busca da desmercantilização da cultura através de apoio estatal. A união surgida deste momento político, porém, influenciou determinantemente o teatro alternativo contemporâneo em São Paulo. Houve, por conta do apoio estatal, desde 2002, uma explosão no surgimento de grupos teatrais que seguem, embora toda diversidade, uma linha comum, iniciando o *Movimento Arte contra a Barbárie*, com um compromisso ético em relação à função social da arte.

Porque a expressão *arte* abrange também outras áreas, esse trabalho, precisando e desambiguando o movimento, designa a expressão *Teatro Contra a Barbárie (TCB)*, representando o momento essencialmente teatral do movimento. Há várias manifestações dos grupos teatrais participantes do *TCB*, como redação de manifestos ou cartas abertas direcionadas ao governo. Os grupos também aliam-se sob outros nomes, como *Movimento de Teatro de Rua de São Paulo*, criado em 2002, ou *Movimento 27 de Março*³², fundado em 2009. Contudo, os grupos que integram os movimentos acima citados são idênticos aos integrantes do *TCB*, sendo os conteúdos dos manifestos e cartas abertas dos novos movimentos apenas uma ênfase dos preceitos do *Movimento Teatro Contra a Barbárie*, não diferindo dele em conteúdo. Por esse motivo, mantém-se como nome do movimento aqui estudado, *Teatro Contra a Barbárie*.

Como a expressão *barbárie* foi utilizada, no decorrer da história da colonização, de formas bastante contraditórias, é necessária uma explanação da evolução do termo.

³¹ Os seguintes grupos teatrais foram os iniciadores do movimento: Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul, Companhia do Latão e Teatro da Vertigem. A Companhia São Jorge de Variedades, Companhia do Feijão e Núcleo Bartolomeu de Depoimentos aderiram mais tarde, participando ativamente da concepção do terceiro manifesto, em 2000.

³² O Movimento *Teatro de Rua de São Paulo* mantém uma página *web*, onde publica suas ideias e programas (MTR 2007: s.p.). O Movimento *27 de Março* deixou de publicar na sua página *web* em abril de 2010 (M27M 2009: s.p.).



Durante o período de colonização, a mentalidade eurocêntrica considerava sua cultura como o exemplo de organização social civilizada em oposto aos bárbaros indígenas, que deveriam ser colonizados. Esse antigo conceito de *barbárie* estende-se por toda América Latina até fins do século XIX.³³ A antiga concepção do termo *barbárie* ainda ganha reverberação no Brasil em 1854, quando Francisco Adolfo de Varnhagen, no livro *História Geral do Brasil*, apresenta o indígena brasileiro como um ser que vive em condição selvagem e de atraso. Para o historiador, os indígenas não possuíam sequer história (Varnhagen⁵1953: 31).

A concepção de *barbárie* obteve finalmente um redimensionamento quando, no século XX³⁴, foi entendida como uma condição humana, sendo um ato desumano, que pode ser cometido por qualquer um. As pesquisas antropológicas começaram a reconhecer as demais culturas humanas não brancas como providas de organização social racional, com valores e preceitos morais próprios, e consequentemente civilizadas. Com este reconhecimento, *barbárie* passou a ser entendida como tão intrínseca do ser humano como a civilização. Sendo uma condição humana, a barbárie não se limita a uma determinada época histórica nem a um determinado grupo cultural (Adorno 1995a: 155). O sociólogo alemão, Theodor Adorno, torna-se importante nesse contexto porque, como o movimento a ser estudado nesse trabalho, ele, influenciado pela psicanálise, define barbárie como uma agressividade primitiva humana, com impulsos que têm por propósito destruir as conquistas da civilização, tais como a ética, o direito, a democracia pluralista, as ciências e a ideia de progresso (Adorno 1995a: 155).

Como um fenômeno intrínseco do ser humano, o autor também identifica a barbárie no sistema democrático capitalista, na arte, na cultura, na educação, na mídia. O sociólogo considera a falência da cultura e da educação a “razão objetiva da barbárie” (Adorno 1995a: 164). A barbárie revela-se em uma sociedade em que a cultura e a educação deixam de ser prioridade tanto do governo como da sociedade civil. É esse o ponto de encaixe entre a definição de Adorno e o fio condutor do *Teatro contra a Barbárie (TCB)*. O *TCB* luta contra essa visão de *barbárie*, reivindicando que a cultura volte a ser prioridade para a sociedade. Adorno é enfático quando observa que a “questão mais urgente da educação contemporânea é a desbarbarização da humanidade [...], a

³³ O escritor argentino, Domingo Faustino Sarmiento, redigiu com grande êxito, em 1845, o livro, *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas*, enfocando uma oposição dicotômica entre civilização e barbárie. Como representantes da civilização Sarmiento vê a Europa, os Estados Unidos e suas cidades modernas, enquanto ele identifica a barbárie com a América Latina, Espanha, Ásia, Oriente Medio e a vida no campo (Sarmiento 1999: 8-18).

³⁴ Bartolomé de Las Casas já havia reconhecido no século XVI o termo *barbárie* como uma condição humana. Seu trabalho, contudo, permaneceu muito tempo ignorado (Las Casas 1991: 11-26).

desbarbarização da humanidade é a pré-condição imediata da sua sobrevivência” (Adorno 1995a: 116).

Com Adorno, o termo *barbárie* passou a ser empregado de uma forma absoluta, isto é independente do estado de civilização de uma cultura, para caracterizar um ato criminoso que pode ser praticado por qualquer ser humano e que deve ser combatido (Adorno 1995a: 155). O *TCB* entende o termo *barbárie* dentro da concepção de Adorno, reconhecendo processos de barbarização em todos os setores da sociedade brasileira, como é possível constatar no final do primeiro manifesto:

Este texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie – oficial e não oficial – que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo Brasileiro (Apêndice M I: 310)

O *TCB* redefine, portanto, o termo *barbárie* dentro do contexto dramático brasileiro, contrapondo-se ao Teatro Oficina³⁵ (vide subsubseção 2.2.2.1), em busca de um teatro que sirva de “registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo” (Apêndice M I: 309) podendo alcançar uma transformação da sociedade. O *TCB* entende *barbárie* como uma circunstância inerente de qualquer sociedade e vê como função da arte combater esta condição: “Nosso compromisso ético é com a função social da arte” (Apêndice M I: 309).

O movimento *Teatro contra a Barbárie* constitui-se em três momentos, acompanhados por manifestos³⁶: o primeiro, em maio de 1999, o segundo, em dezembro 1999, com a ampliação da discussão e do número de integrantes do movimento e, conseqüentemente, com o aumento da pressão sobre o poder público, através da reivindicação direta por uma

³⁵ Durante o *Movimento Antropofágico Modernista Brasileiro*, iniciado por Oswald de Andrade, em 1929, o *bárbaro* passa a ser o indivíduo que tem a capacidade de criar algo genuinamente brasileiro. Oswald de Andrade participa de uma corrente europeia que utiliza a imagem do antropófago como uma reverberação do positivo (Santos Costa 2012: 5). Esta corrente é diretamente influenciada pela redescoberta das culturas antropofágicas da África, América e Oceania. O dramaturgo francês Alfred Jarry, que por sua vez influencia Antonin Artaud, redige, em 1902, um artigo chamado “Anthropophagie”, no qual ele contrasta e relativiza a atitude antropofágica de uma tribo papua com atitudes colonialistas europeias (Jarry 2011: s.p.). A temática do canibalismo está presente em obras de autores tão diversos quanto o poeta Filippo Marinetti, o pintor Francis Picabia ou o editor da revista *Cannibale* em 1920 (Santos Costa 2012: 5). Oswald de Andrade dialoga com o movimento europeu, mas confere à imagem do canibal brasileiro uma interpretação original, ao transformar a antropofagia em metáfora de um procedimento criativo, ativo e crítico, geradora de uma arte brasileira moderna e autônoma (ibidem: 6). Quarenta anos mais tarde, durante o Movimento Tropicalista, representado, entre outros, por Caetano Veloso e Gilberto Gil, o termo *bárbaro* passou a significar *maravilhoso*. Em 1976 Caetano Veloso junta-se a músicos companheiros, formando o grupo *Doces Bárbaros*, que ele define como “um grupo de gente [...] trabalhando pelo Bem” (Veloso 2005: 109).

³⁶ Os três manifestos encontram-se impressos no apêndice deste trabalho (6.2). O primeiro manifesto encontra-se nas p. 309-310, o segundo manifesto nas p. 311-312 e o terceiro manifesto nas p. 313-314.



Lei de Fomento ao teatro. E o terceiro momento ocorre em junho de 2000, e é produto do aprofundamento do debate e da luta política do movimento (Camargo Costa 2008: 21-30).

A investida do movimento passa a ser, em primeiro plano, a conquista de uma infraestrutura econômica garantida pelo governo, pois desde o início dos anos noventa, devido a medidas políticas, a área teatral vinha sendo financiada pelo mercado econômico.³⁷ Renato Borghi, um dos fundadores do Teatro Oficina, lamenta, dois anos antes do início do movimento, a exigência de um possível patrocinador do espetáculo, *Édipo de Tabas*, a retirar de cena o momento em que o protagonista fura os próprios olhos, denunciando em uma entrevista concedida ao jornalista Dib Carneiro Neto, a situação do teatro:

Na época da ditadura, você se apresentava previamente para o Deops – [Departamento de Ordem Política e Social – mudado por vsw] e agora tem de se apresentar para o Café Caboclo, para a Phytoervas [empresas brasileiras – mudado por vsw]. O produto tem de corresponder ao que muitos apoios esperam de você como retorno. Então, essa palavra retorno, que é quantitativa, passa a exercer um fascínio. Dizem: ‘Te dou o vinho tal durante a temporada, mas tenho que assistir antes a tua peça’. Ou seja, estou sendo julgado por firmas de vinho, café, maquiagem etc. Jogar a cultura para o patrocínio privado e o Estado se isentar completamente é uma política equivocada é uma traição para com a sociedade, que paga tributos e quer ver atuantes as secretarias de cultura dos governos. A arte é essa coisa maluca, insubordinada. E, de repente, tem de ficar domada, relacionada a esse retorno quantitativo (Carneiro Neto 1996: s.p.).

Em seu artigo, “O movimento Arte contra a Barbárie e a relação entre Estado e Cultura para a esquerda brasileira”, Pâmela Peregrino da Cruz releva as conquistas do movimento

³⁷ As principais conquistas para a cultura da redemocratização foram a criação do Ministério da Cultura (MINC), em 1985, e a promulgação da Constituição em 1988. A Constituição Federal de 1988 normatizou os espaços públicos não estatais e ampliou o discurso de participação da sociedade na gestão pública. Uma nova estrutura legal redistribuiu os impostos entre governo federal, estados e municípios o que gerou um aumento dos investimentos culturais e criou mecanismos para garantir a autonomia política e fiscal das administrações estaduais e municipais. Porém no governo do presidente Fernando Collor, eleito em 1990, houve um retrocesso no sistema de cultura, que havia sido desenvolvido lentamente até então. Foram extintos mecanismos, experiências e instituições culturais como o recente Ministério da Cultura e demitidos inúmeros funcionários públicos (Carvalho 2008: 3), criando uma política liberalista. A Lei federal Rouanet, que leva o nome do secretário de Cultura do governo Collor, foi assinada em 1991 e permite às empresas patrocinadoras um abatimento de até 4% no Imposto de Renda. Para ser enquadrado na lei, o projeto precisa passar pela aprovação do Ministério da Cultura, sendo apresentado à Coordenação Geral do Mecenato e aprovado pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (Portal Brasil 2009: s.p.).

Teatro *contra a Barbárie* e a independência que os grupos de teatro alcançaram, questionando a política liberalista de profissionalização dos grupos até então utilizadas, levando a maioria dos grupos profissionais e amadores à dependência financeira do mercado cultural e colocando a construção estética e ideológica em segundo plano (Da Cruz 2010: 1-8).

É prioridade do terceiro manifesto a criação de projetos sociais por parte dos grupos que enfrentem a barbárie existente, fundamentando o espírito crítico de cidadania na construção de uma sociedade democrática:

Cultura é prioridade de Estado, por fundamentar o exercício crítico da cidadania na construção de uma sociedade democrática. [...] Para que o país encontre o caminho da promoção das humanidades e se afaste da barbárie, oficial e não-oficial, são necessárias medidas urgentes e concretas. Em nossa área, isso significa o fomento da produção artística continuada e comprometida com a formação crítica do cidadão (Apêndice M III: 313).

Em março de 2003, o jornal *O Sarrafo*, criado pelo movimento, é publicado. Como se pode ler no primeiro editorial, *O Sarrafo* deveria ser um veículo de discussão entre profissionais do teatro reafirmando o objetivo do primeiro manifesto: encontrar caminhos que transformem a cultura em direito elementar de todos os cidadãos (Camargo Costa 2008: 45). O jornal possui uma curta longevidade, sendo interrompida a publicação, em dezembro de 2003, após a sétima edição, por falta de recursos regulares.

Outra conquista do movimento *Teatro Contra a Barbárie*, foi a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro Municipal³⁸ de São Paulo, em 2002. Desde então houve uma contínua ampliação e consolidação do número de grupos teatrais com trabalhos sistemáticos, repertório e com a criação de novos espaços cênicos. O Sacolão das Artes, espaço da Brava Companhia, o teatro Arsenal da Esperança, da Companhia Estável de Teatro e a Casa de São Jorge, da Companhia São Jorge de Variedades, são apenas três exemplos de espaços dedicados ao teatro que surgiram em consequência da lei. Houve um aumento do número de oficinas, *workshops*, intercâmbios e trocas de informações entre os grupos e ofereceu-se à sociedade uma série de publicações, cujos objetivos eram informar e mobilizar o público sobre o fenômeno estético e teatral (Camargo Costa 2008: 45-48). O

³⁸ A Lei Municipal de Fomento ao Teatro, Nº 13.279, de 8 de Janeiro de 2002, de São Paulo, tem como objetivo apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e do seu campo de estudo, assim como o melhor acesso da população da cidade ao mesmo. A lei ofereceu uma alternativa à Lei Rouanet em âmbito federal, e a Lei Mendonça, no âmbito municipal (Fomento ao Teatro 2002: s.p.).



Grupo XIX de Teatro, por exemplo, oferece constantemente com o projeto *Armazém 19*³⁹ infraestrutura para outros grupos da área teatral como também de outras áreas artísticas trabalharem e apresentarem seus projetos e o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos organiza toda segunda quinta-feira do mês o projeto *ZAP*⁴⁰ para a comunidade. Ou seja, os recursos orçamentários da Lei de Fomento ao Teatro foram utilizados para além da montagem de espetáculos teatrais e atenderam às necessidades de formação, ampliação e capacitação do público para o entendimento do teatro. Mas a principal conquista do movimento *Teatro Contra a Barbárie* foi criar espaço para o surgimento do *TCB*, um movimento das artes cênicas que vem transformando o teatro alternativo em São Paulo.

1.3 O Corpus

Todos os grupos teatrais, que constituem o *corpus* desta pesquisa, fazem uso do rito como estratégia de transformação do espectador em suas encenações. Foi o momento histórico da conquista do Movimento *Arte Contra a Barbárie*, a Lei do Fomento em 2002, que permitiu uma estruturação dos grupos recém formados, assegurando o surgimento do *TCB*. O dramaturgo Sérgio de Carvalho⁴¹ expressa a importância da Lei do Fomento para a formação do *TCB*: “A Lei do Fomento ajudou a que um trabalho como o nosso pudesse continuar existindo. Mas nós estávamos lá antes dela. Ela vem de um movimento anterior de grupos e criou um outro movimento. Ela trouxe muito mais avanços do que problemas para o teatro em São Paulo” (Carvalho 2012: 259). Desse “novo movimento” de grupos teatrais é constituído o *corpus* desta pesquisa.

O *corpus* consiste basicamente em gravações em vídeo de treze espetáculos de dez grupos teatrais, fundados entre 1998 e 2008 em São Paulo, por ser este o momento histórico do surgimento do *TCB* (vide seção 1.2) usufruindo dos benefícios da Lei de Fomento ao Teatro, conquista do *TCB*. Todos os grupos estão conectados ao movimento, compartilhando os mesmos preceitos.⁴² Os grupos pertencentes ao presente *corpus* foram,

³⁹ Para uma elucidação do significado desse projeto confira seção 4.1, p. 109.

⁴⁰ Para um esclarecimento do significado desse projeto confira seção 4.1, p. 98.

⁴¹ Sérgio de Carvalho fundador e diretor do grupo teatral Companhia do Latão, foi um dos iniciadores do movimento *Arte contra a Barbárie*. Com razão ele distancia o trabalho de sua companhia, com uma estética direcionada ao *Teatro Épico*, dos espetáculos dos grupos do *TCB*, que seguem uma estética ritual.

⁴² Apesar da participação ativa dos grupos no movimento *Arte Contra a Barbárie*, nenhum deles tomou parte na concepção do primeiro manifesto da *Arte Contra a Barbárie*. Dos grupos aqui estudados, somente três, Companhia São Jorge de Variedades (1998), Companhia do Feijão (1998) e Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (1999) participaram da concepção do último manifesto (Camargo Costa 2008: 35). Os grupos restantes surgiram depois da aprovação da Lei de Fomento. Três grupos teatrais, Grupo XIX de Teatro, Companhia Estável e Tablado de Arruar surgiram em 2001, durante as negociações da lei, mas já beneficiados pelas conquistas do movimento *Arte Contra a Barbárie*.



sem exceção, concebidos como Teatro de Grupo⁴³ e recebem apoio financeiro proporcionado pela Lei do Fomento podendo, ainda que de forma parca, desenvolver sua concepção dramática sem fins lucrativos. A determinação local dos grupos que compõem o *corpus* está diretamente relacionada à cidade de São Paulo e os treze espetáculos integrantes desta pesquisa ocorreram sempre na capital do estado, variando entre as datas 2001 e 2012.⁴⁴

Os critérios de escolha do material para o *corpus* estão diretamente relacionados à ritualização e aos critérios relevantes à tipologia deste trabalho. Trata-se de uma seleção de espetáculos concebidos dentro da temática ritual, que utilizam o rito através dos mais diversos elementos cênicos (vide seção 3.4), desenvolvendo-se como um rito. Os trabalhos pertencentes ao *corpus* abordam, da mesma forma, a presença, ausência ou uma combinação dos critérios primários estruturais: *participação* do espectador no espetáculo e *deslocamento* de cena como também do critério secundário estrutural: *espaço cênico*, diferenciando e caracterizando os quatro tipos de espetáculos (vide subseção 3.5.3).⁴⁵

1.4 O estado da pesquisa científica

A pesquisa científica sobre o teatro alternativo contemporâneo no Brasil, mais especificamente em São Paulo, dos últimos dez anos é ainda parca. Mais precisamente, o movimento *Teatro contra a Barbárie* e a produção teatral que surgiu a partir dele contam com poucos estudos. A maior parte dos trabalhos são em forma de antologia e artigos ensaísticos. A publicação antológica, datada em 2008, da teatróloga, Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho, e intitulada *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: Os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*, representa uma grande contribuição à situação histórica do movimento, *Teatro contra a Barbárie*, contendo documentações como os manifestos do movimento, conteúdos históricos que contribuíram para a criação do movimento, listagem e pequena descrição de grupos vinculados à Lei ao Fomento, estatísticas de espetáculos financiados pela Lei como também fotos de encenações.

⁴³ O termo *Teatro de Grupo* será exortado na seção 2.1, p. 41.

⁴⁴ A seção 6.1 do apêndice deste trabalho oferece uma visão geral dos grupos de teatro, com informações sobre local e ano de criação, localização dentro de São Paulo, participantes do grupo no ano 2012, lista de espetáculos oficiais, projetos, fonte de financiamento e, por fim premiações recebidas.

⁴⁵ Também foram consideradas para a análise observações da autora, colecionadas durante a participação pessoal em espetáculos pertencentes ao corpus, realizados em São Paulo, em 2010, críticas escritas no Jornal Folha de São Paulo, fontes da Internet, programas dos espetáculos e, por fim, entrevistas que integrantes dos grupos concederam à imprensa brasileira. A coleta de dados ocorreu ao longo de quatro anos (entre 2009 e 2012), por meio de contatos da pesquisadora com os grupos teatrais em estudo e de uma estadia de seis semanas em São Paulo entre os meses de abril e maio de 2010.



Quatro anos mais tarde, em 2012, surgiu o livro *Teatro e vida pública. O Fomento e os Coletivos Teatrais de São Paulo*, organizado por Flávio Desgranges e Maysa Lepique, reunindo dezessete ensaios de especialistas das artes cênicas no Brasil que avaliam os resultados do projeto de Lei ao Fomento desde sua outorga até o presente momento, como também sobre a situação política atual do teatro em São Paulo. Os artigos são, de uma forma geral, bastante críticos: por um lado há o reconhecimento do grande progresso no teatro alternativo em São Paulo nos últimos dez anos, com o surgimento de Teatros de Grupo, com a dimensão pedagógica de projetos teatrais de longo prazo e com a formação de público. Por outro lado, considera-se, embora todas as conquistas adquiridas, a precariedade ainda existente da situação atual do teatro alternativo em São Paulo, que obriga os Grupos de Teatro a buscar apoio da lei a cada novo projeto que iniciam.

Grande parte das publicações científicas nacionais, especificamente em teatrologia contemporânea, encontram-se à disposição, exclusivamente nas bibliotecas das respectivas universidades ou, como arquivo em PDF do banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no endereço eletrônico (Capes s.a.: s.p.). Há algumas publicações comercializadas no mercado, de ordem ensaísta, como relatos dos próprios grupos teatrais ou livros que reúnem contribuições de autores das mais variadas áreas sobre companhias teatrais mais conhecidas nacionalmente.⁴⁶ Segue um apanhado dos trabalhos que tratam do teatro alternativo brasileiro, sendo que somente um deles trata especificamente de um grupo pertencente ao *corpus* desta pesquisa.

Paula Klein escreve sua dissertação de pós-graduação em 2010 com o título: *Cia. São Jorge de Variedades – As Bastianas*. Klein, além de pesquisadora, também é atriz e pertencente ao grupo Companhia São Jorge de Variedades⁴⁷, de São Paulo. Seu trabalho divide-se em duas partes: uma primeira, em que ela fez um apanhado histórico das produções do grupo (Klein 2010: 5-15). Na segunda parte há uma análise mais detalhada do espetáculo, *As Bastianas*, com um acompanhamento histórico – biográfico do processo de produção do espetáculo, estudo do texto de origem e os passos na construção do espetáculo (Klein 2010: 16-121). Um aspecto relevante do trabalho é a perspectiva interna que a autora assume, dado o fato de haver vivido todo o processo de produção e apresentação. Contudo, o trabalho enfoca o processo de produção da encenação e permanece em um discurso narrativo, faltando um embasamento teórico.

⁴⁶ Veja bibliografia: Barreto (2008), Brito (2009), Marques (2006), Tablado de Arruar (2010a/b), Riche (2010), Paroni de Castro (2007), Santos (2004a), Vertigem (2002) e Fernandes (2006).

⁴⁷ A Companhia São Jorge de Variedades faz parte do *corpus* deste trabalho.

Há uma série de trabalhos científicos que, por definirem o teatro alternativo contemporâneo de outra forma que teatro ritualizado, como por exemplo *Teatro de Rua*, tangem a temática da presente análise. Com a tese *Teatralidade e processos criativos no espaço da cidade. Experiências no Teatro brasileiro contemporâneo*, de 2011, Patricia Pinheiro procura explicar a prática dos grupos de teatro dentro do espaço urbano como uma tentativa de ressignificação da cidade e de seus espaços públicos. Seu trabalho é dividido em duas partes: a primeira faz um apanhado histórico do *Teatro de Rua*, em que a autora discute, a partir de Patrice Pavis e Richard Schechner, entre outros teóricos, a definição de espaço e, a partir dela, procura explicar a essência do teatro brasileiro contemporâneo (Pinheiro 2011: 10-31). A segunda parte compreende a análise dos grupos em relação ao espaço cênico. Pinheiro baseia sua pesquisa na análise de três grupos de teatro: Teatro que Roda, de Goiás (ibidem: 36-51), Tá na Rua, do Rio de Janeiro (ibidem: 52-65) e Falus & Stercus, do Rio Grande do Sul (ibidem: 66-84). Problemática na sua pesquisa é a tentativa de explicar o fundamento do teatro alternativo brasileiro contemporâneo através apenas do critério *espaço cênico*, excluindo todas as produções que não se enquadram na definição como *Teatro de Rua*. A escolha do *corpus* mostra-se enriquecedora, pois sai do eixo São Paulo-Rio de Janeiro, abrangendo regiões menos estudadas. Outro mérito do trabalho é a inclusão das transcrições das entrevistas realizadas com membros dos grupos.

Nas fontes estudadas, são raros os estudos que conciliam teatro alternativo e rito. Apenas a pesquisa do antropólogo John C. Dawsey ocupa-se da interseção entre rito e teatro. Em 2007 ele escreve o artigo “Sismologia da Performance”, no qual aproxima as pesquisas do etnólogo Victor Turner e do dramaturgo Richard Schechner⁴⁸ à realidade brasileira, e analisa a teatralidade de ritos sociais como dramas sociais⁴⁹ (Dawsey 2007: 535). Para elucidar essa aproximação, o autor escreveu o artigo: “O teatro dos ‘boias-frias’ [boias-frias VSW]: repensando a antropologia da performance⁵⁰”. No artigo, Dawsey entende a situação dos boias-frias, que trabalham no interior do estado de São Paulo, por um lado, como drama social, pois o comportamento das figuras liminares boias-frias durante o transporte comum, sobre um velho caminhão, até o local de trabalho faz com que se transformem em “assombrações” ou “espantalhos”, mortos e esquecidos para a sociedade (Dawsey 2005b: 20). Por outro lado, o comportamento lúdico dos boias-frias, aproxima o drama social ao drama estético. A atitude lúdica dos trabalhadores transforma a situação

⁴⁸ Os trabalhos respectivos de Victor Turner e Richard Schechner serão exortados nas seções 3.1 und 3.2.

⁴⁹ O termo *drama social* é uma definição de Victor Turner e será exortado na seção 3.1, p. 65.

⁵⁰ Com o termo *antropologia da performance* o autor do artigo refere-se à *Teoria Performática*, desenvolvida por Richard Schechner (Schechner 1985: 295).



real vivida em uma metarealidade, onde o estado de ser boia-fria é ironizado e teatralizado⁵¹ e a possibilidade de assumir outro papel social, como de um *boy* [jovem pertencente à alta sociedade], é interpretado pelos boias-frias⁵². O trabalho de Dawsey é de grande valia, pois o antropólogo aproxima a teoria de Turner e Schechner ao contexto brasileiro, procurando a teatralidade em dramas sociais. Sua contribuição é produtiva, contudo o enfoque de sua pesquisa está na área da antropologia, isto é, o objeto de estudo é o drama social e não o espetáculo estético.

Na Alemanha, em 2005, Uta Atzpodien redige o livro *Szenisches Verhandeln*⁵³, no qual ela descreve e analisa o teatro alternativo contemporâneo no Brasil, partindo do conceito pós-colonialista do teórico indo-britânico Homi K. Bhabha, que define a cultura a partir de suas margens, fazendo que a identidade nacional se encontre em processo de redefinição contínua. A identidade cultural não pode ser única, uma vez que a diversidade cultural é global e o deslocamento identitário cultural é constante (Bhabha 2000: 229, 242). Sua pesquisa dedica-se a grupos teatrais e encenadores conhecidos e com maior reverberação nacional e internacional. O trabalho abarca, em uma primeira parte, um apanhado histórico geral do teatro contemporâneo contextualizando nomes como Gerald Thomas, Augusto Boal, Teatro Oficina (José Celso Martinez Corrêa) assim como Antunes Filho. Sua abrangente e detalhada análise do trabalho de produção e respectivos espetáculos compreende três grupos teatrais: Companhia do Latão (São Paulo), Teatro da Vertigem (São Paulo) e Companhia dos Atores (Rio de Janeiro), como também o trabalho da encenadora Denise Stoklos (Paraná). A análise semiótica de encenações do trabalho leva à conclusão de que há duas linhas do teatro alternativo contemporâneo brasileiro. Por um lado, Atzpodien constata a existência de uma linha, considerada por ela como pós-dramática e encabeçada pelo encenador Gerald Thomas. Este teatro é concebido dentro da subjetividade do encenador e sua busca pela internacionalidade, construindo um teatro estético, de imagens (Atzpodien 2005: 117).

A outra linha, com o Teatro de Arena como precursor, defende a nacionalidade, é baseada no teatro coletivo e a ação está fixada no ator e no texto com espetáculos que buscam a proximidade do espectador (ibidem: 118). Esta linha é, segundo Atzpodien, a

⁵¹ Dawsey exemplifica a situação com o momento do almoço, em que, ao abrir suas marmitas trazidas de casa, os trabalhadores ludicamente faziam expressões de susto ou de nojo, despertando risos dos companheiros: “Cadê a comida?!”, “Esqueceram de mim!”, “Azedou! (fazendo caretas)”, “Tá fria! Cadê a bóia [boia] quente?” (Dawsey 2005b: 18).

⁵² Como exemplo, Dawsey cita a cena em que os boias-frias, sobre os caminhões de transporte, interpretavam aos passantes que eles encontravam no caminho ser *boys* ricos, *sheiks* árabes, indígenas apaches, cangaceiros, santos, bandidos, prefeitos, penitentes ou *cowboys* (Dawsey 2005b: 23-24).

⁵³ O livro, que não foi publicado no Brasil, teria o título: *Negociações cênicas*.